وزارة الثقافة
الهيئة العامة السورية للكتاب

الإبداع الفني والواقع الإنساني

دراسات في نظرية الأدب والنقد الأدبي





تأليف: ميخائيل خرابتشنكو
ترجمة: د. شـوكت يوسـف

الإبداع الفني والواقع الإنساني

(دراسات في نظرية الأدب والنقد الأدبي)

الإبـداع الفني والواقـع الإنساني

(دراسات في نظرية الأدب والنقد الأدبي)

تأليـف: ميخائيل خرابتشنكو

ترجمة: د. شوكت يوسف

منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب

وزارة الثقافة – دمشق ٢٠١٢ م

عنوان الكتاب الأصلي:

М. Б. ХРАПЧЕНКО

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ
ТВОРЧЕСТВО,
ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ,
ЧЕЛОВЕК

صدرت الطبعة الأولى
عام ١٩٨٣
منشورات وزارة الثقافة

الإبداع الفني والواقع الإنساني: دراسات في نظرية الأدب والنقد الأدبي/ تأليف ميخائيل خرابتشنكو؛ ترجمة شوكت يوسف .- دمشق : الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠١٢م .- ٣١٢ ص ؛ ٢٤ سم.

(دراسات أدبية؛ ١٤)

١- ٨٠٩ خ ر ا   إ   ٢- ٨٠١ خ ر ا   إ   ٣- العنوان
٤- خرابتشنكو   ٥- يوسف   ٦- السلسلة

مكتبة الأسد

دراسات أدبيـة
«١٤»

- I -

- قضايا علم الجمال المعاصر

- التعميم الفني وأشكاله

- حياة الأعمال الأدبية عبر العصور

- وظيفتها وخصائصها الداخلية

قضايا علم الجمال المعاصر

-١-

يتّسم تطور علم الجمال المعاصر بتمايز ذي طابعٍ فكري – اجتماعي كبير وبفوارق حادة في الغالب بين بعض اتجاهاته، كما في طرح مسائل نظرية هامة، وفي سُبل معالجتها. إلى جانب ذلك ثمة سلسلة أمور أساسية تتعلق بالاستيعاب الجمالي للعالم وبالفن المعاصر تُثير وتجذب مختلف تيارات الفكر الجمالي. وخلال إلقاء الضوء على هذه الأمور لا تتكشف فحسب وبوضوحٍ خاص الخطوط الرئيسية لجبهات المواجهة بين كل من علم الجمال الماركسي – اللينيني وعلم الجمال المثالي، بل وجوهر ثقافتين – الثقافة الاشتراكية والثقافة البورجوازية.

في قلب هذه الصراعات الدائرة منذ فترة مديدة تقع مسألة الأدب والفن كأداة تواصل؛ طبيعتهما الداخلية وإمكانات استيعاب الجمهور العريض للقيم الجمالية. تَخلصُ هذه الصراعات في نهاية المطاف إلى مسألة الفن والديمقراطية. فيدافع منظرون بورجوازيون كثيرون عن الموضوعة القائلة بأن الفن الأصيل موجهٌ لقلة من الناس – للنخبة. فهي وحدها القادرة على تقدير معناه وقيمته والإسهام في تطويره. تقف في مواجهة هذه الآراء بحزم مواقف الفنانين والمنظرين ذوي الاتجاه الديمقراطي، وكذلك الفن الاشتراكي – نظريةً وتطبيقاً – الذي يشغل مكاناً هاماً في الثقافة الفنية العالمية المعاصرة.

تبرز نظرية غربة الفن الحقيقي وتوجههِ إلى قلةٍ من الناس بأوجه مختلفة، وفي المقام الأول في شكل اعتراف بالنخبة الاجتماعية كملهمٍ وحيد للإبداع الفني الحي. ترددت مثل هذه الأفكار كثيراً في السابق وصاغها في معادلات واضحة فيما بعد الفيلسوف الألماني نيتشه. لكن لاقت هذه الأفكار في أكثر أشكالها حدة تطويراً على يدي الفيلسوف الأسباني أورتيجا إي جاسيه والشاعر الانكليزي ت. س إليوت.

في معرض وصفه للسيرورة الاجتماعية في القرن العشرين كتب أورتيجا إي جاسيه ما يلي: «ثمة مسألة واحدة ذات أهمية كبرى – من أية زاوية نظرنا إليها في حياة عصرنا الاجتماعية. هذه المسألة هي تطلع الجماهير لأن تصبح قوة اجتماعية مسيطرة... وهذا يعني أن أوروبا تعيش أزمة كبرى ستجلب المصائب للشعوب والأمم والحضارات. عرف التاريخ غير مرة مثل هذه الأزمة، وملامحها وعواقبها معروفة جيداً كاسمها. إنها انتفاضة الجماهير(١)».

ينظر أورتيجا إي جاسيه بعداء سافر إلى الدور المتنامي لطبقات الشعب الواسعة في المجتمع المعاصر. لكنه واثق أن ذلك ليس إلاَّ ظاهرةً عابرة. فالعماد الدائم والحقيقي للسيروة التاريخية، في رأيه، هو الأقلية. فهي تتألف من أفراد مفكرين وتمتلك الخبرة والمؤهلات والثقافة. وسيحل وقت، برأي أورتيجا إي جاسيه، ينقسم المجتمع فيه من السياسة وحتى الفن إلى معسكرين، إلى طبقتين – النخبة والناس العاديين. تلمس مثل هذه السيرورة في الفن والثقافة. «الفن الجديد ليس موجهاً، كما هو واضح، للجميع ولأي كان، بل للقلة الموهوبة المتميزة». إنه فن الطبقة الارستقراطية ذات المستوى الفكري الرفيع، وفي ذلك ميزته الهلمة. «... يساعد الفن الجديد النخبة في فهم ذاتها والآخرين من الدهماء ومعرفة رسالتها في أن تبقى قلة وتحتفظ بمواقعها ضد الكثرة(٢)».

---

(١) Ortega – Y – Gasset. The coming of the Masses «Mass culture. The popular arts in America» - 1957 P. 42.

(٢) Ortega – Y – Gasste. The Dehumanisation of art and other writings on art and culture, New York 1956 P. 6, 7.

ليس دعاة النخبوية وحدهم الأنصار القائلين بغربة الإبداع الفني، بل وممثلو مختلف تيارات ما يسمى بالفن الطليعي الذين يؤكدون على الهوة الفاصلة بين القلة المثقفة التي تضم في صفوفها بناة الحضارة الحديثة وبين الجمهور العريض. ينبثق الفن الحقيقي ويتطور، برأي الطليعيين، في الصراع المستمر مع آراء وأذواق الجمهور. فالجمهور تعوَّد على كل ما هو رخيص برّاق وشتى البدائل المزيفة ورفض الفن الأصيل والجديد لأنه فوق مستواه ولا يفهمه.

الشعبي العام لدى الطليعيين مرادف في الغالب للمبتذل والفج. وتُطرح درجة البعد عما هو شائع ومنتشر بشكل واسع ودرجة غموض ظواهر الفن، من قبل الكثيرين من الطليعيين، كأحد المعايير الهامة لقيمتها الفعلية. كتب ج. كوكتو السوريالي البارز عن العمل الفني ما يلي: «كلما كانت عملية فهمه أبطأ كان تفتح براعمه أبطأ أيضاً وكذلك ذبوله.. والعمل الذي لا يخفي سراً أو ينكشف بسرعة ينطفئ بقوة ولا يبقى منه إلا جذع ميت[١]».

يضيق مجال علاقات الفن بالمجتمع والناس إلى حد اختزالها في مونزلوجات للفنان مفهومة جيداً وممتعة له وحده. ويرى صاموئيل بيكيت أحد مؤسسي أدب اللامعقول Absurd أن «الفن تمجيد للعزلة».

يشكل الاعتراف بعدم إمكانية التواصل الروحي الواسع بين الناس والابتعاد عن مخاطبة الجمهور بهدف المحافظة على القيم الفعلية الحقة وتطويرها، كما يُقال، السمة الأساسية للعديد من تيارات أدب القرن العشرين التي يجمع بينها مصطلح عام – «أدب الحداثة». لكن لم يَعدْ هذا المصطلح صحيحاً أو بالأحرى دقيقاً بعد أن صارت تنسب إلى هذا المفهوم مضامين مختلفة، ويُستخدم الآن في الغرب كثيراً للدلالة على شتى التيارات الجديدة المتطورة في الفن المعاصر.

---

(١) J. Cocteau. Entertiens autour du cinematographe. Paris 1951 P. 32.

«فن الحداثة» من منظور جمالي – اجتماعي غير متجانس. فإلى جانب الجمالية النخبوية المستطرفة التي تقترن أحياناً وبسهولة بروح رجعية مقاتلة، وإلى جانب مختلف أشكال الديكادينس البورجوازي نلمس اتجاهات القلق والتبرم والتمرد وأمزجة الاحتجاج ضد الأشكال والصيغ الراكدة للحياة والثقافة وكذلك محاولات إيجاد سبل جديدة للإبداع الفني. وهذه المنطلقات والاتجاهات المختلفة، إلى حد معلوم، غير معزولة عن بعضها، إضافة إلى أنها لا تقوم على أسس متعادلة. في هذا الفن تغلب اتجاهات النوع الأول. لكن مع ذلك فمن غير الجائز ألاّ نضع في الحسبان تعقيده وتناقضه الداخلي.

من وجهة نظر العلاقة مع الجمهور العريض، وفيما يخص السمات الجمالية، غالباً ما يلجأ المنظرون الطليعيون إلى عقد مقارنات بين الفن الطليعي والأدب التجاري الجماهيري في البلدان الرأسمالية، فمزايا الأول، برأي أنصار الطليعة جليةٌ للغاية بالمقارنة مع ما تطرحه المؤسسات التجارية المتعددة من «بضاعة». لكن المقابلة بين هذين النوعين من النتاج الفني لا يعطي أساساً للاستنتاج بأن أدب وفن البلدان الرأسمالية ينتسب بشكل رئيسي إليهما فقط. فدينامية الحياة الاجتماعية وصراعاتها تخلق ظواهر فنية أخرى عديدة بما في ذلك تلك المتشكلة بفعل تأثير حركة التحرر الثوري. كما أن العلاقات المتبادلة بين إبداع الطليعيين وطبقات المجتمع الواسعة، بين الثقافة التجارية الجماهيرية وفن النخبة تكشف عن تناقضات عميقة في تطور الثقافة الفنية في البلدان الرأسمالية.

يعترف أنصار الطليعة بأن ثمن بلوغ النجاحات الإبداعية الحقيقية هو قطع صلات الفنان الحية مع الغالبية العظمى لمعاصريه. ومثل هذه الآراء ليس سوى ضرب من الوهم الساذج. فالفن الطليعي في الواقع بعيد في أغلب الحالات عن السيرورة الحية للحياة ويرفض بوجه عام أية تقاطعات مع واقع الحياة الاجتماعية. ومعلوم أنه عندما يقتصر الفن على مجال التجريدات الهزيلة والإبداع الشكلي يبتعد عن التعميمات الفنية الكبرى ويفقد قوته الجمالية الكامنة وينحدر.

أشار إلى ضرورة المحافظة على صلات عميقة مستمرة مع واقع المجتمع بالنسبة للفنان حتى ن. بيردياييف العدو اللدود للثقافة الديمقراطية حيث قال: «نادراً ما يستطيع العبقري المبدع أن يعيش في جو النخبة المتأنقة ثقافياً، فضروريٌ له أن يتنفس هواء العالم. ويعمد ويسعى أفضل مبدعي الوسط الثقافي المتأنق إلى الخروج من العزلة الاجتماعية، من الجو الخانق والتعامل مع القيم الواقعية ومع آفاق التاريخ العالمي». لذا كثيراً ما نرى الفنانين العباقرة الموهوبين يكسرون طوق عزلتهم ويتجاوزون الحدود الضيقة للاختبارات الشكلانية ويبدعون في الغالب أعمالاً ممتعة وقيمة.

يردّد الطليعيون غالباً أنهم يشحذون الجوهر الحقيقي للفن عندما ينقطعون عن كل ما هو مؤقت عابر وزائل. لكن الابتعاد عن وظيفة الفن كأداة تواصل يقود حتماً إلى تحريف وتشويه طبيعة الإبداع الفني. فواضحٌ أن المسرح على سبيل المثال لا يستطيع أن يستمر ويتطور، مهما سعى إلى ذلك محبوه، بغير جمهور. كما أن الفن السينمائي والمونولوج الإبداعي مفهومان متناقضان. ولذا ليس مصادفةً أن يطرح أساتذة الفن السينمائي أمثال أنطونيوني، فيلليني، بيرغمان في أفلامهم، مع كل تعقيد وغموض تجاربهم وإخراجاتهم الإبداعية، المسائل الاجتماعية الكبرى وأن يسعوا لمدّ جسور التواصل مع المشاهد، علماً أنهم لا يُصيبون على الدوام نجاحاً في ذلك.

إذا كان ممثلو الطليعة يفاخرون بازدرائهم «الدهماء» فإن الفن التجاري الجماهيري مشبعٌ بأفكار استدراج وكسب أكبر محيط ممكن من «المستهلكين». بيد أن هذا الفن لا يسعى خلال ذلك إلى «اكتشافات» إبداعية، فهو بعيد عن التجديد الفني الأصيل. فالجديد الجيد لا يستهوي أبداً أصحاب صناعة الفن إذا لم يحقق لهم ربحاً جيداً. لكن لا يجدر أن نستنتج من هذا أنه لا توجد في الفن الذي تنتجه الثقافة التجارية أية محاولات جادة أو «استثناءات» تنبثق نتيجة صراع داخلي بين الفنانين وأصحاب صناعة الفن، أو إرهاصات بنجاحات إبداعية فعلية. لكن هذا لا يغير من جوهر هذه الثقافة التي يعتبر تحقيق أقصى الأرباح غرضها الفعلي.

في الفن التجاري الجماهيري، بالمقارنة مع أعمال الطليعيين، تظهر بوضوح بعض المنطلقات «الوضعيّة»، وتطل بشكل أساسي من خلال التعظيم والتجميل السنتمنتالي لنمط الحياة البورجوازي. في هذا الفن، إلى جانب مدح فضائل أقوياء هذا العالم، نرى لوحات القسوة والعنف والقتل والاغتصاب. فمن أجل إدهاش القارئ أو المشاهد بما هو خارق وخارج عن المألوف يصوِّر سادة الفن التجاري الشذوذ كأحد قواعد الوجود الإنساني الخاصة. فالهوس الجنسي ولوحات الإثارة والعري الفاضح والعصابية وتصوير العداوة الأبدية المزمنة القائمة بين الناس من الخصائص الملازمة للفن التجاري الجماهيري.

وأخيراً فإن الثقافة التجارية الجماهيرية كما قال ي. روزنبرغ – أحد المؤلفين الأمريكيين «لا تهدد بتشويه أذواقنا فحسب، بل وبمسخ أحاسيسنا حتى الدونية الحيوانية ممهدةً السبيل إلى التوتاليتارية[١]».

– ٢ –

في مقاله «المنظمة الحزبية والأدب الحزبي» وضع ف. لينين مبادئ الأدب الاشتراكي الجديد حيث قال: «لا نريد أن نصير ولن نصير أسرى العلاقات الأدبية التجارية – البورجوازية»[٢]. تتعلق هذه الموضوعة طبعاً وفي المقام الأول بالأدب الاشتراكي الناشئ في ظل ظروف الرأسمالية، لكنها تنسحب أيضاً على الأدب الجديد المتطور في أعقاب التحولات الثورية في المجتمع. تشير هذه الموضوعة إلى الخصائص الجوهرية للأدب الاشتراكي البعيد عن روح التجارة والمقاولة واختلافه عن النتاج الأدبي الناشئ على أساس تجاري بورجوازي.

رأى لينين أن إحدى أهم خصائص الأدب الاشتراكي ارتباطه وصلته الوثيقة بطبقات الشعب الواسعة. نبذ بحزم أفكار نخبوية الفن التي انتشرت بشكل واسع وانعكست في بعض تيارات الأدب في مطلع القرن العشرين. في

---

(١) «Mass culture. The popular Arts in America», P. 9.

(٢) ف. لينين. المؤلفات الكاملة. الجزء (١٢) ص ١٠٤٠ (باللغة الروسية).

هذه الفترة بالذات أعلن لينين بجرأة وحماسة رأيه في أن الأدب الجديد لن يخدم «المترفين العشرة آلاف الذين يشكون من التخمة، بل الملايين وعشرات الملايين من الكادحين الذين يشكلون زهرة البلاد، قوتها ومستقبلها[١]».

لا يقوم الأساس الديمقراطي والشعبي العميق للفن الاشتراكي الجديد بسبب مخاطبته الجمهور الشعبي العريض، بل لأنه يستند على تطلعات وطموحات الشعب العامل، لأنه مفعم بأفكار الاشتراكية. فالجماهيرية لوحدها ليست الدليل الحاسم على الطابع الشعبي للأدب والفن، ويشهد على ذلك بكل الوضوح الأدب التجاري في البلدان الرأسمالية. وتكتسب جماهيرية الأدب سمات ديمقراطية فعلاً من خلال اقترانها فقط بمضمون يتجاوب والمتطلبات الروحية العميقة للناس العاملين ويعبر عن مصالحهم.

كرّر أعداء الثقافة الاشتراكية مرات ومرات الموضوعة القائلة بأن اقتراب الأدب والفن من الشعب وتوسيع فرص تأثيرهما سيقود حتماً إلى تدني مستواهما الفني بشكل حاد. وكثيراً ما أعلن هؤلاء بأن الخط الذي يسير عليه الاتحاد السوفيتي والبلدان الاشتراكية الأخرى الهادف إلى توسيع الدوائر التي تخاطبها الأعمال الأدبية والفنية سيعني سقوط قيمتها الجمالية. قال بريستلي بهذا الصدد مثلاً ما يلي: «إن القرار الخاطئ بإنزال الأدب والفن إلى المستوى الذي يمكّن العمال والفلاحين من فهمهما قد حصل عندما كان مطلوباً من هذا الشعب تضحيات جديدة[٢]». يرسم بريستلي لوحة غير صحيحة لتطور الثقافة الفنية الاشتراكية، كسيرورة لابتذالها وإفقارها. لكن ذلك لا يدل إلاّ على أنه لا يعرف إلاّ القليل عنها وأن علاقته بها ونواياه إزاءها غير ودية.

اهتمت السلطة الاشتراكية في الاتحاد السوفيتي منذ البداية بتعريف جماهير الشعب الواسعة بكنوز الماضي الثقافية وبتطوير فنٍ جديد ذي

---

(١) المصدر السابق نفسه.

(٢) B. Priestley. Literature and Westren Man. London 1960, P. 326.

مستوى فكري وجمالي رفيع. ولم يقم منظرو الثقافة الاشتراكية أي تناقض بين سهولة فهم الأعمال الأدبية والفنية وبين قيمتها الجمالية. ومهما ردّد هذه النغمة أنصار نخبوية الفن فهي غير قائمة على الإطلاق. وتؤكد ذلك بإقناع تجربة الفن العالمي وتجربة الثقافة الاشتراكية. في مقاله «حول دور الكاتب في المجتمع المعاصر» أشار رومان رولان إلى ما يلي: «إني أنظر بارتياب إلى الكتّاب المفهومين من قبل طائفة من القراء فقط. لقد حفظت في شبابي عبارة العجوز ليف تولستوي المازحة: «ليس ممتعاً بالنسبة لي أن أكتب لأقل من مائة ألف قارئ[1]». ويقص رولان كيف اقتنع، بعد تعرّفه على الجامعات والأندية الشعبية الخاصة بتعليم العمال، بأن بلزاك وزولا وديكنز وتولستوي مفهومون فعلاً بشكل حي ومباشر.

في الخلاف الذي ينشأ بين الشعب وبين مجموعة من الكتاب والفنانين غير مذنب أبداً متلقي الفن. قال رومان رولان بهذا المعنى ما يلي: «إذا كانت الهوة تتسع بين الشعب وبين الزميلين بروست وفاليري فلا تستخلصا من ذلك أن الشعب قد ابتعد! ابتعدتما أنتما أيها السيدان المختاران الفخوران بتميزكما. إذا كنتما تريدان حقاً أن يُسمع صوتكما فاقتربا!. لا تخشيا أن «يبتذل» فنكما إذا صار مفهوماً من قبل الجميع. فلو كنتما تمتلكان أسلوب فولتير لما ضاع شيء من فنكما ولفهمكما كل العالم... وفي الفن الحقيقي يجد أي واحد ما يروي عطشه[2]».

نظرية العلاقة المتبادلة بين سهولة فهم العمل الفني وقيمته الفنية غير صحيحة على الإطلاق. فالمفهوم ليس معادلاً في المعنى أبداً للبسيط، والمبتذل ليس ملازماً أكيداً للواضح وسهل الفهم. فكثيراً جداً ما يكون الابتذال في شكل شتى أنواع «البنى» المعقدة. وتأسرنا أعمال فنية كثيرة باقتران وضوح مضمونها وعمقه وبتعميماتها الفنية الكبرى.

---

(١) رومان رولان – الأعمال الكاملة ج ١٤، ص ٤٧٢ (باللغة الروسية).

(٢) المصدر السابق نفسه ص ٥٧٢-٥٧٤.

لكن هذا لا يعنى طبعاً أن جماهيرية الفن وسهولة فهمه يتجليان دائماً على السواء وفي أشكال واحدة حتمية ومعروفة. إذ لا يجوز بأي حال من الأحوال الخلط بين جماهيرية الفن وسهولة استيعابه. فلا ينفي الفن الاشتراكي أبداً ظهور أعمال «صعبة». وهذا الأمر ممكن، بل وضروري إذا ما أخذنا بعين الاعتبار تعدد سبل العكس الفني للواقع والريادات الإبداعية الهادفة إلى إغناء الفن الاشتراكي. يمكن أن ننسب إلى الأعمال الإبداعية الصعبة على سبيل المثال ملحمة مكسيم غوركي «كليم سامغين». بعض أعمال ماياكوفسكي، شوستوكيفيتش، بروكوفيوف وغيرهم من المبدعين. لكن هذا الأمر بالذات لا يمنع أن يكونوا ظواهر هامة للثقافة الاشتراكية. فأعمالهم تضرب بجذورها في تربة الشعب ومفعمة بالحس الاشتراكي.

لا تفترض سهولة الفهم درجة اهتمام واحدة للقراء والمشاهدين والمستمعين بظواهر الفن الاشتراكي. فتنوع الأذواق والحاجات الروحية القائمة في المجتمع الاشتراكي تحكم بوجود اهتمامٍ مختلف من قبل هذه المجموعة – الطبقة أو تلك بهذه أو تلك من الأعمال الفنية. لذا ليست الجماهيرية مقولة ثابتة بل حيوية. فقد تكون مختلفة تبعاً لعبقرية الفنان ومزايا عمله الإبداعي. لكن من الضروري تقييمها كهدف للإبداع الفني يمكن بلوغه من خلال شمولية وعمق التعميمات الفنية والمهارة الرفيعة في المقام الأول.

إن السمة الأهم للفن الاشتراكي هي صلته الوثيقة بطبقات الشعب ورفضه في ذات الوقت التأقلم مع الآراء والأذواق الجمالية المتخلفة. تلعب أعمال الفن الاشتراكي الإبداعية دوراً كبيراً في تربية الإنسان الجديد وتكوين فكره ووعيه الجمالي. وفي توجهه للجمهور العريض ينشئ الفن الاشتراكي إلى حد كبير قارئه، مشاهده ومستمعه مع الأخذ بعين الاعتبار اختلاف حاجاتهم الروحية.

- ٣ -

اكتسبت في عصرنا مسألة الفن والواقع، الهامة بالنسبة للإبداع الفني في مختلف العصور، معنى متميزاً. فتطرح سلسلة كاملة من تيارات الفن المعاصر، بمثابة أحد مبادئها الإبداعية الأساسية، الرفض الحازم للاستيعاب الجمالي للحياة، تجسيدها وتعميمها. وينظر بعض المنظرين إلى تحرر الفنان من «نير» الواقع كأحد النجاحات الكبرى التي تعادل في قيمتها اكتشافات كوبيرنيكوس العلمية. ويؤكد هؤلاء المنظرون على أن الواقعية قد استُهلكت تماماً ومنذ زمن بعيد، ولم يعد بمقدورها تقديم شيء للثقافة المعاصرة.

لكن، على الرغم من دعاوات منظري «الحداثة»، يحصل في القرن العشرين نهوض هائل للفن الواقعي بوجه عام ونمو مطرد للواقعية الاشتراكية بشكل خاص. لا يتجلى هذا النهوض في طرح مبادئ جديدة وفي تعميم إبداعي لظواهر لم تتطرق لها واقعية القرن التاسع عشر إلا قليلاً، أو لم تتطرق لها مطلقاً، بل وفي إبداع روائع جمالية عظيمة جديدة.

ليست سبل وأشكال الهروب من الواقع الفعلي في الفن المعاصر واحدة، لكنها تتقارب وقد تتلاقى في المحصلة النهائية. يحصل الازورار عن الواقع أحياناً بسبب تضخم ذاتية الفنان ووضع «الأنا» وعالم الإنسان الداخلي بديلاً لظواهر وسيرورات الواقع. فبالنسبة للأدب والفن ليس مهماً ولا أساسياً، كما يصرح أنصار الذاتية المغرقة، وصف الأشياء والظواهر المحيطة بالناس، ولا الملامح الخارجية لوجود الإنسان، بل أسرار عالمه النفسي وحالاته الروحية. وفي الأدب المعاصر لا تقوم بين الكاتب وأبطاله، حسب رأي العديد من المنظرين، تلك الحدود الفاصلة التي تميز بها، مثلاً، أدب القرن التاسع عشر. فمشاعر وأمزجة المؤلف الذاتية تتقاطع وتتلاقى مع المعاناة الروحية لشخوص مؤلفاته، بل وتندغم في أحيان كثيرة فيها.

أثرت الفرويدية وتؤثر، بتعظيمها المعروف لأسرار «الأنا» الخفية وهوسها بحالة اللاشعور، في تطور الفن الذاتي في الأدب بوجه خاص. يُهمل

الفرويديون أهمية العوامل الاجتماعية في تكوين الفرد سلوكاً ونفساً ويعطون للدوافع البيولوجية وللمركب الجنسي، في المقام الأول، كما هو معلوم، الدور الرئيسي الحاسم في الحياة الروحية للإنسان. فيكمن جوهر الإبداع الفني، برأي الفرويدّيين، في أنَّ الفنان يعبر بشكل أساسي عن ذاته، عن الوعي الباطن لعالم نفسه عندما يكشف أعماق العالم الداخلي للفرد الإنساني وذلك الصراع الذي يحصل بداخله.

تؤثر الوجودية بدرجة لا تقل عن الفرويدية، بل وأكثر منها أحياناً، في الفن المعاصر. فالنظر إلى الفرد كجوهر مطلق مستقل بوجوده وعلاقاته بالعالم يعتبر المنطق الأساسي للفلسفة الوجودية وللفن الوجودي. الفرد الإنساني هنا معزول عن المجتمع وعن الأفراد الآخرين، والعزلة العميقة التامة مصير حتمي للإنسان. ليس لوجود الناس أي مغزى، والخوف من الموت في عمق أعماق الواقع الإنساني. إن الوجودية هكذا، وفي وضعها الإنسان خارج إطار المجتمع، قريبة جداً من الفرويدية.

إنَّ الحواجز المقامة بين الحياة الحية المتطورة والإنسان تجعل من الصعب فهم جوانبه المتعددة، غناه كجوهر اجتماعي وعالمه النفسي. تقود الذاتية لا محالة إلى سقوط الفن. ولقد أعطى العالم الأمريكي تشارلز جليسبرغ فيما يلي وصفاً دقيقاً لبعض التناقضات التي يتسم بها الكتاب الذين اختاروا التصورات الذاتية للإنسان المغرَّب، المجالَ أو الموضوعَ الأساسي لعملهم الإبداعي: إنّ الإنسان الذي يعيش في عالم ما، نراهُ بعيداً عن ذلك العالم إلى ذاته إلى قلعة الأنا من أجل أن يقتنع فقط أنه لا يعرف نفسه... ومثقلاً بمونولوجات لا نهاية لها يطور عادةً تحليل الذات إلى درجةً يصل فيها إلى شعور الوحدة التامة قاطعاً نفسه عن الآخرين. يغدو بطل الأدب المعاصر المثقف، بكل سهولة، رمز الذاتية المثالية Solipist ويتعلم في النهاية ألاَّ يثق بفهمه، بأفكاره، باللغة التي يستخدمها وبالمعتقدات التي علّل نفسه بها ولا

يتصور أي شيء كان واقعاً فعلياً بما في ذلك نفسه[1]» تجعل الذاتية ما ينوي أن يحدثنا الكاتب عنه شفافاً، هلامياً، وهمياً. يتلاشى موضوع عمله الإبداعي في سيرورة التحليل ويفقد جوهرياً مغزاه الداخلي الحقيقي.

يردد أنصار «فن الحداثة» والمعجبون به كثيراً وبإلحاح الفكرة القائلة بأن فنان عصرنا لا يمثل الواقع، لا ينسخه، بل يُنشئ واقعاً آخر جديداً، وفي ذلك بالذات، حسب رأيهم، تتجلى السمات غير المتكررة للفنان كمبدع، كخالق. كتب أندريه مالرو يقول: «فننا، مثلاً، هو خلق لعالم آخر غريب عن الواقعي وليس تعبيراً عنه».

وجدت فكرة خلق عالم جديد تجسيدها في تيارات عديدة للفن المعاصر، بما في ذلك مقولة الأسطورة التي يرى فيها منظروها السبيل الرحب لتطور فن عالمنا المعاصر. وإذا كانت الأسطورة لدى بعضهم، مثل كاسيرر، تتلاقى مع الأشكال الرمزية لفهم العالم المحيط، أو دخولاً في الجوهر المتسامي للعالم لدى آخرين، فإن الفريق الثالث يرى في الأسطورة تجسيد النشاط الخلاق للإنسان ومبادرته التاريخية. وطوَّر مثل هذه المقولة، كما هو معلوم، روجيه غارودي.

حاول روجيه غارودي أن يُنشئ تصوراته عن الدور الرائد للأسطورة بشكل غير مشروع إطلاقاً عندما استند على مبادئ الماركسية. أكد خلال ذلك بأساليب شتى على الدور البناء للنشاط الإنساني وحيوية الإبداع الفني. لكن غارودي لم يُوفق في ذلك، وما كان ليُوفق أبداً، لأنه ابتعد عن الماركسية وأسقط إحدى الموضوعات الهامة للنظرية الماركسية – اللينينية، وهي النظر إلى السيرورة الفكرية وظواهر الثقافة الفنية من مواقع ارتباطها الفعلي بالواقع الاجتماعي، ومن وجهة نظر وظيفتها في المجتمع.

يرى غارودي أنه توجد أساطير لا تخدمنا في شيء، أو تؤذينا. لكن ثمة أساطير معاصرة معقولة تفتح باب الإبداع عندنا، توجهنا نحو المركز

---

(١) Charles Gliskberg. The self in Modern Literature. Pensylvania, 1963 P. XI

الخلاق في ذواتنا، ولمثل هذه الأساطير، برأيه، تحتاج الإنسانية. بيد أن هذه الأساطير المعقولة لا تحمل في ذاتها أي انعكاسٍ للحياة الواقعية. وكتب غارودي بهذا المعنى يقول: «لا يستطيع الماركسي أن يفهم الأسطورة كعلاقة بالواقع فقط، إنها بالنسبة له نداء من أجل الفعل. الرمز الأسطوري لا يعيدنا إلى الواقع المحيط الذي نعيش فيه ونتحرك، إنه وسيلة تعبير عن الحاجة(١)».

يطوّر غارودي بإلحاح كبير فكرته القائلة بأن الأسطورة – الرمز لا تتقاطع مع الواقع القائم فحسب، بل وتناقضه: «قبل الآن كنا نتناول بواسطة حواسنا ومفاهيمنا ما هو كائن، أما الأسطورة فتتطلب منا تناول ما يُنتظر حصوله. لا تدفعنا الأسطورة لأن نكون منتجي الأشياء وبناة العلاقات فحسب، بل وواهبي المعنى وخالقي المستقبل. يتطلب الرمز هذا الانقطاع عن الواقع، هذا التجاوز له في الوعي وفي الإبداع».

لكن لا يكتسب أي تطلع إلى المستقبل وأية دعوة للفعل مغزى فعلياً إلا عندما يستندان على الاتجاهات الجذرية الأساسية للزمن المعاصر.

تبقى النداءات الخيالية إلى العمل والاندفاعات الحماسية للإعداد للمستقبل وبنائه، من غير معرفة الواقع القائم، غير مجدية على الإطلاق، لا بل ضرباً من العبث المضر. تؤكد ذلك بشكل ملموس برامج ونشاط بعض المجموعات البورجوازية الصغيرة ذات الأمزجة والميول الراديكالية في فرنسا والبلدان الأخرى. ومهما كانت التصورات التي تقود بعض المنظرين والفنانين فتجاوز الواقع يعني أن الفن قد اقتصر على «الرؤى» الوهمية وعلى المجازات الخالية من المعنى الاجتماعي الحي.

تشيع بين مؤيدي الفن الطليعي فكرة عن الواقع المرئي الذي لا يمكن أن يكون مصدر إبداع وعن ذاك الكائن خارج نطاق تجربة الحياة اليومية، الذي يهم الفنان والمُدرَك من قِبله بشكل حدسي. وهذه الفكرة تؤولها وتصوغها بشكل مختلف تيارات فن الحداثة المختلفة وممثلوها.

---

(١) Roger Garaudy. Marxisme du XX eme siècle, Paris – Genève, P. 187.

لا معقولية الواقع الإنساني تأكيد ينتمي إلى جملة التعابير المحبوبة جداً من قبل الطليعيين والخاصة بموضوعة الصراع بين ما هو مرئي ومتسام. كتب بوجين يونيسكو في مقدمةٍ لإحدى مسرحياته ما يلي: «إنه حسٌ اللامعقول تحديداً. فبحثاً عن واقع أساسي منسي، غير معلن لا أتصور وجودي بدونه عبرت بشخوصي التائهة في أمداء لا مترابطة دون أن تمتلك جوهرياً سوى خوفها وتبكيت ضميرها والإحساس بإخفاقاتها وخواء حياتها». وهذا ليس تأملاً أو حكماً ذا طابع محلي ضيق، بل انعكاساً لفلسفة في الفن معروفة.

كانت التصورات حول واقع آخر غير مطابق للواقع المنعكس في وعينا بشكل حسي وملموس أحد المصادر التي تغذى منها الفن التجريدي. فقد أكد العديد من ممثليه، خصوصاً في المرحلة الأولى لتطور هذا التيار، بِقُوّة على أن الأشكال المتحررة من فوضى مصادفات الواقع التجريبي والتشكيلات الهندسية المختلفة أمينة بنقل جوهر الأشياء التي تبقى غير مدركة من خلال تجسيد مظهرها الواقعي الملموس. ودعا بعض المنظرين الفن التجريدي ميتافيزيقياً، آخذاً في اعتباره، أنه يسمح باختراق حدود ما هو ظاهر مرئي. قال ف. فورينجر إنّ «الأشكال المجردة هي الوحيدة والسامية التي يستطيع الإنسان معها، في ظل الضياع والتعقيد الجم لهذا العالم، أن يستريح». في الفن التجريدي، برأيه، إعراب عن تطلع أو رغبة في «تخليص مادة، ظاهرة ما محددة للعالم الخارجي، لكونها تُثير الاهتمام، من علاقتها بالأشياء الأخرى، التقاطها من المسار العام وجعلها مطلقة[١]».

في التصريحات والمزاعم التي يُطلقها ممثلو الفن التجريدي وفي المكانة التي أفردتها له منذ عهد قريب النخبة الاجتماعية يتجلى بوضوح خاص ذلك المنحدر الذي آل إليه الفن البورجوازي المعاصر بوجهٍ عام. فالأوهام هنا إنجازات هائلة والانحطاط الروحي ارتقاءُ قممٍ جديدة للثقافة

---

(١) ف. فورينجر. الكتاب الحديث في علم الجمال. «التجريد والإلهام» موسكو ١٩٥٧، ص ٤٧٢-٤٧٣ (باللغة الروسية).

الفنية. لم يجلب الفن التجريدي معه بالطبع أية اكتشافات هامة، مهما سعى إلى تأكيد ذلك مؤيدوه وما سرعة تبدل وتعاقب مريديه و«نجومه» التي تذكرنا بصندوق الدنيا إلاَّ تأكيد على عرضية إنجازاته التي كان ضجيج إعلانها أكبر منها وعلى حتمية زوالها. وإذا ما عددنا الأساطير المعاصرة التي يجب الاعتراف، دونما تردد، بضررها، فيجدر أن نذكر بكل تأكيد الفن التجريدي – هذه الأسطورة التي شاعت على مدى فترةٍ طويلة.

في العقدين الأخيرين ظهرت في الفن الطليعي تيارات جديدة – فن الشعب – بوب آرت، الأشكال الكرتونية المتحركة وغيرها، لكنها لم تُدخل أية تغييرات جوهرية على التجربة العملية الإبداعية القائمة. ويُلمس في نفس الوقت بين الفنانين الذين وقعوا تحت تأثير الأفكار الجمالية للطليعة تحوّلٌ واضح نحو التصوير الواقعي للواقع. لكن لم يتضح بعد، بشكل كاف، مدى هذه الظاهرة وسبل تطورها.

ينطلق الفن الطليعي من الاعتراف بالأهمية الفائقة للشكل. وعلى الرغم من أن فناني هذا التيار يقولون إنهم يدركون بواسطته المطلق وما وراء المحسوس، فإنه (أي الشكل) يبدو في أعمال الطليعيين المتطرفين كمسألة استمتاع خاص وإرضاء للذات. قال كلايف بيل ما يلي: «من أجل تقييم العمل الفني لا نحتاج إلى شيء من الحياة، ولا إلى معرفة أفكارها وحوادثها ولا إلى التعرف على مآسيها. فالفن ينقلنا من عالم النشاط الإنساني إلى عالم الاستمتاع الجمالي[١]». وإن «الشكل» برأيه هو الذي يحدّد الاستيعاب الفني والمتعة الجمالية. فمن أجل فهم العمل الفني بشكل سليم وتقدير قيمته «لا نحتاج إلى شيء سوى حسّ الشكل ومعرفة مقاييس الأبعاد الثلاثة». (الطول والعرض والارتفاع[٢]).

---

(١) كلايف بيل. «الشكل المعتبر»، ص ٣٥٤-٣٥٥ (باللغة الروسية).

(٢) المصدر السابق نفسه.

يتم «تحرر» الفن الطليعي من الواقع والإنسان بطرق مختلفة وبدرجات متفاوتة. وينتصب هذا «التحرر» في شكله النهائي تجريدياً. لكن هذه العملية سمة مميزة للغاية لسلسلة كاملة من تيارات فن الطليعة. ينظر العديد من ممثلي الطليعة إلى الاهتمام بالواقع الاجتماعي والفردي للإنسان كأمر يعوق الإبداع الفني، وأن كل ما يتصل ببروز المشاعر والدوافع الإنسانية يحول دون الاستيعاب التام السليم للأشكال الصافية المجردة للفن كماهية للقيمة الجمالية. إن لا أنسنة Dehumanisation الفن هي النتيجة الفعلية التي تصل إليها التيارات الفنية الطليعية في عصرنا. يُقيِّم أنصار هذه التيارات لا أنسنة الفن كنجاح إبداعي ضخم. يقول أورتيجا إي جاسيه، الذي مررنا على ذكره، بهذا الصدد في كتابه «لا أنسنة الفن وكتابات أخرى حول الفن والثقافة» ما يلي: «الفن لا مُؤنسَن، ليس لأنه لا يتضمن أشياء لا إنسيّة، بل ولأنه يتكون في الحقيقة من أفعال لا مُؤنسِنَة».

– ٤ –

في معرض ذم الفن الواقعي يخلع عليه منظر وعلم الجمال البورجوازي سمات لا يتسم بها. يساوون عن سابق عمد وإصرار بين الواقعية وبين الطبيعية السطحية التافهة. لكن المنهجين – الواقعي والطبيعي – مختلفان كما هو معلوم الواحد عن الآخر. ولا يخلط بينهما إلاَّ جاهل أو ناكر، لأغراضٍ محددة، الحقائق التاريخية.

إن الموضوعة التي يرددها شتى الطليعيين والقائلة بأن الواقعية محاكاة سطحية للحياة تدحضها وبسهولة التجربة الإبداعية لفناني العالم العظام. فنعتقد أنه لا يجدر تصنيف شكسبير، رامبراندت، بلزاك، تولستوي، دوستويفسكي، تشيخوف، غوركي وأمثالهم «كناسخين متواضعين». هذا علماً أن نسبتهم للفن الواقعي بعيدة عن أي شك.

كانت الواقعية دوماً دراسة متفحصة للواقع والإنسان، دراسة تسير السيرورات العميقة للحياة والعالم الداخلي للناس بكل تعقيده. ولأن الفنانين الواقعيين البارزين تحديداً يحققون ذلك بشكل تام، لذا تحمل أعمالهم طاقة إبداعية تسري عدواها إلى أجيال عديدة. تساعد تعميماتهم الفنية بشر عصور عديدة على فهم أنفسهم والحياة في تطورها. ولا يمكن لتصوير الوجه الخارجي للواقع أو نسخه أن يقود إلى مثل هذه النتائج، كما لا يستطيع ذلك على السواء الإبداع الشكلي الذي لا يملك الأساس لتقدير إيجابي راسخ مع الزمن.

لا تفترض الدراسة الإبداعية للعالم يقظة أو انتباهاً متميزاً فحسب، بل واستعداداً من قبل الفنان لسبر جوهر الظواهر والسيرورات في أي لبوسٍ خارجي كانت عليه، نقل حقيقة الحياة بكل تمامها والدفاع عن كل ما يسهُم في تطور الإنسان والتقدم الاجتماعي. في كتابه «الإنسان كهدف» يقول الكاتب الايطالي ألبرتو مورافيا إنّ «الواقعية رجولة». وأشار إلى أن «الفنان شاهد، وأن تكون شاهداً يعني أن تُسمي الأشياء، أي أن تحددها وتقرر معناها وأهميتها الموضوعية بالنسبة لنا». ولأن الواقعية تبرز الجوهر الحقيقي للأشياء وتقرر دورها الفعلي في المجتمع الإنساني، لذا تنطوي، في المحصلة، على أسس ومنطلقات للفعل عميقةٍ.

منطلقات الفعل هذه معبرٌ عنها بوضوح مميز في فن الواقعية الاشتراكية الذي ينطوي على كشف متعدد الوجوه ومن كل الجوانب لسيرورات بناء وتطور المجتمع، تكوين وتربية الإنسان الجديد. وفنان الواقعية الاشتراكية ليس مراقباً أو متفرجاً على هذه السيرورات، بل هو مشارك نشيط فيها. إنه لا يدرس الواقع ويمثله في صور وأشكال فنية، بل ويتدخل في حلِّ الصراعات الحياتية كاشفاً جذورها وعواقبها ومعرباً عن رأيه فيها.

واضحٌ تماماً أن حيوية فن الواقعية الاشتراكية غير منفصلة عن تحليل وإعادة تركيب ظواهر الواقع بعمق وعن تطوره. وبدون كشف الأسس الواقعية الفعلية لتناقضات الحركة الموضوعية للحياة غير ممكن إطلاقاً تقديم

تقييم فعّال لجوانبها هذه أو تلك. إن التعميم الفني لذاته لا يناقض أبداً التقييم؛ إلى جانب ذلك فهما أمران غير مختلفين، بل ويشكلان وحدة تامة.

يتهم بعضهم الواقعية الاشتراكية بالذاتية تارة وبالخضوع غير المسوّغ لفوضى الواقع تارة أخرى. لكن لا يعتبر هذا ولا ذاك مثالب للواقعية الاشتراكية كاتجاه أدبي وكمنهجٍ فني. فالاتهامات بخصوص إيلاء أهمية فائقة للواقع مقترنة في الغالب بهجوم على نظرية الانعكاس اللينينية كأساس لعلم الجمال الاشتراكي. إذ يرى كثيرون من أعداء فن الواقعية الاشتراكية، في تأثير الأفكار والمبادئ اللينينية على الفنانين سلبية كبرى وخطراً في نفس الوقت على الفن المعاصر بوجه عام.

لكن تتبع الواقع ونقلَ سماته المميزة في صور فنية لا يعني أبداً الوقوع في أسْرِ «فوضاه». فإعطاء تعميمات فنية عميقة هو في الواقع تجاوز لما يحصل من خلط الجوهري بالعرضي، والثانوي بالنموذجي. وارتباط الواقعية الاشتراكية بالحياة، بعمل ونضال الشعب أساس تأثيرها الفعّال على الوعي الاجتماعي، على فكر ومشاعر وإرادة الناس. أما الاتهام المتعلق بالذاتية فموجهٌ بالدرجة الأولى إلى الحزبية أو إلى روح الالتزام في الواقعية الاشتراكية. كما وواضح أنه يحصل خلط بين الذاتية الخلاّقة والذاتوية. فبدون الذاتية غير ممكن الإبداع الفني بما في ذلك الواقعي. والعمل الفني الأصيل يحمل دائماً ميْسم شخصية مبدعة وقناعاته. كما ويجدر التأكيد هنا على حزبية وقناعات كل واحد من فناني الواقعية الاشتراكية تتجلى بشكل خاص مختلف ومتميز. تكتسب أفكار الحزبية تجسيدها مع صبغة فردية لأنها تشكل جزءاً لا يتجزأ من «الأنا» المبدعة لفناني الواقعية الاشتراكية ومن مثلهم الحياتية والجمالية.

يقول أعداء الواقعية بأن «تحرر» الفن من «أسر» الواقع ينجم عنه تفتح الذات الإبداعية. لكن هذا الأمر يخالف الحقيقة. فعندما تبقى «الأنا» المبدعة معزولة، منغلقة على ذاتها فإنّ ألقها يخفت تدريجياً ثم ينطفئ. وهذا جلي بشكل خاص في إبداع الفنانين التجريديين، إذ لا هوية على الإطلاق

لأعمالهم. في الوقت ذاته يدل تطور الفن الواقعي الاشتراكي المعاصر على عظمة ممثليه وأصالة إبداعهم، تؤكد ذلك أعمال غوركي، ماياكوفسكي، شولوخوف، ليونوف. ألكسي تولستوي، فادييف، تفاردوفسكي، ريلسكي، إيفاشكيفيتش، برونفسكي، فاتساروف، أتيلي أوجيفا، نيرودا، باخير، إيزنشتاين، بودفكين، دوفجينكو، كونينكوف، موخينا، شادر، غيراسيموف وغيرهم من الفنانين العباقرة الذين حظيت أعمالهم بتأييد وإعجاب واسعين في كثير من بلدان العالم.

الواقعية متحركة بطبيعتها، متحركة بكل عناصرها المكوّنة، بما في ذلك وسائل التعميم الفني والشكل. كتب بريخت بهذا الصدد ما يلي: «الحياة نفسها تتغير، ومن أجل تصويرها ضروريّ تغير طرق وأساليب التصوير[١]» ومن غير الممكن، إذا بقينا داخل أطر الفن ذاته، صياغة فهم صحيح لطابعه الواقعي: «ففي كل حالة لا يجب مقارنة تجسيد الحياة بحالات التجسيد الأخرى، بل بالحياة ذاتها الجاري تجسيدها الآن..». لا يمكن للواقعية أن تقتصر على أساليب وطرق عكس الواقع الجاهزة، المتشكلة في السابق، بل تبحث باستمرار عن وسائل وأدوات جديدة ناجحة لتعميمه فنياً. وفي تجسيدها لحركة وتجدد العالم تجدّد نفسها أيضاً.

لكن لا تعني رحابة الواقعية أنها بلا حدود. فالعيب الأساسي لنظرية روجيه غارودي «واقعية بلا ضفاف» غير كامن في التوسيع غير المسوّغ لمجال الفن الواقعي ولا في نسبة فنانين معينين من تركيب آخر مختلف إليه، بل لأنها لا تترك إمكانية، من حيث المبدأ، للتغريق بين الفن الواقعي والتيارات الفنية الأخرى. يقود هذا اللاتحديد، أو بالأحرى «الانفلات» إلى تلاشي مفهوم الواقعية ذاته كظاهرة هامة للثقافة الفنية المعاصرة، فغارودي، في الحقيقة، يعتبر «حضور» الفنان في العمل الفني المعيار الوحيد للواقعية. لكن هذه السمة، كما هو معلوم، خاصة بفن عصور عديدة واتجاهات شتى.

---

(١) ب. بريخت. «المسرح». – ١٩٦٥. ص ١٦٩، ١٧٢ (باللغة الروسية).

علماً أن ما يميّز الواقعية، بشكل أساسي، الاعتراف بالواقع كأساس ومصدر للإبداع الفني. وليس من المصادفة أن غارودي لم يتكلم شيئاً حول هذه الخصيصة الهامة المميزة لها. تتلاقى «واقعية بلا ضفاف» بشكل وثيق مع نظرية الأسطورة التي مرَّ ذكرها وتعتبر أساساً ومقدمة لها. وإن ما يجمع بين النظريتين هو رفض دراسة الحياة. وهكذا تحوَّل الدفاع عن الواقعية إلى رفض لها.

يرجع الدور الرائد في الثقافة الفنية الاشتراكية إلى الواقعية الاشتراكية. لكن الفن الاشتراكي والواقعية الاشتراكية ليسا مفهوماً واحداً. فالفن الاشتراكي يضم تيارات أخرى، ويتضح هذا، قبل كل شيء، لدى دراسة سيرورات تشكل الفن الاشتراكي. ففي مراحله المبكرة كثيراً ما لاقت الأفكار الاشتراكية تعبيراً لها في أشكال رومانتيكية – حماسية وفي شكل رموزٍ معممة. كان ذلك حال الشعر السوفيتي مثلاً إبان الحرب الأهلية. كما لاقت أفكار الاشتراكية تجسيداً متميزاً ذا سمات خاصة جداً في الأدبين التشيكي والبولوني في الثلاثينيات.

بيد أن الطابع الرومانسي والرمزي لم يعن في مثل هذه الحالات ابتعاداً عن الواقع التاريخي. فسمته المميزة كانت التأثير العميق للأفكار الاشتراكية على المجتمع الإنساني والكفاح من أجل تحقيقها. لذا كان اقتراب الأدب من الاشتراكية اقتراباً في ذات الوقت من الواقع التاريخي، على الرغم من أنه انعكس لدى سلسلة من الكتاب في شكل مجازي خاص.

من غير الجائز أبداً اعتبار اللجوء إلى الرومانتيكية ابتعاداً عن تناقضات الحياة. ففي الأدب الرومانتيكي في القرن التاسع عشر قامت تيارات انطلقت من مبادئ إبداعية غير متفقة مع المعايير الفنية للواقعية وكشفت بعمق المنطلقات الأساسية للواقع الاجتماعي. ويتسم بهذه السمة إلى حد كبير أولئك الفنانون ذوو الحسِّ الاشتراكي الذين يسعون، بوسائل الفن الرومانتيكي، إلى تجسيد سيرورات الحياة المعاصرة والماضي التاريخي وقول كلمتهم بهذا الشأن.

لم تظهر الروح الرومانتيكية في الأدب الاشتراكي في المرحلة المبكرة من تطوره حصراً بل وتجلّت بشكل بارز في المراحل اللاحقة لنموه. فحتى في مراحل متأخرة ظهرت درامات وقصائد وروايات رائعة وأصيلة ذات طابع رومانتيكي. ونذكر هنا على سبيل المثال بعض أعمال يوري يانوفسكي، إدوارد ميجلايتس وغيرهما.

واضحٌ خطأ النظرية التي ترى أن الأدب الاشتراكي مؤلف من قسمين مكوّنين متساويين – الواقعية والرومانتيكية. هذا الأمر غير صحيح ليس لأن للواقعية الاشتراكية الدور الرائد والغالب، بل ولأن الأدب الاشتراكي يشتمل على ظواهر أخرى. فثمة كتابٌ مشاهير تميزوا بوعي اشتراكي، لكنهم لم يتناولوا في أعمالهم كشف الصراعات الاجتماعية بشكل مباشر ولم يستخدموا في ذات الوقت الأشكال والصيغ الرومانتيكية الخالصة. ويجدر أن نذكر هنا بريشفين، آنا أخماتوفا، بويس باسترناك، تسفيتايفا وغيرهم.

تكمن السمة المميزة للتيارات داخل الأدب الاشتراكي في أنها لا تشكل وحدات فنية مغلقة أو معزولة عن بعضها. ولذلك يحصل فيما بينها باستمرار تبادل الخبرة الإبداعية. أكثر من ذلك، فليس نادراً أن تتحقق في أعمال مختلفة لكاتب واحد بعينه مبادئ الإبداع الواقعي والرومانتيكي. للوهلة الأولى يبدو هذا الأمر غريباً وغير صحيح، لكن الوقائع تثبت وبوضوح كاف هذه الموضوعة.

تفسير هذه الظاهرة هو أن لدى أناس المجتمع الاشتراكي – إلى جانب التطلع نحو التحليل والتعميم الواقعين العميقين لسيرورات الواقع الاجتماعي – حاجة في النظرة الفلسفية ذات الطابع الرومانتيكي الحماسي الرفيع للعالم بماضيه وحاضره ومستقبله، حاجة إلى تجسيد أحلام وتنبؤات المستقبل. وإن الأعمال الرومانتيكية جواب هذه الحاجة الجمالية الاجتماعية. ولهذا السبب بالذات لا يجوز إطلاقاً اعتبار التيار الرومانتيكي في الأدب الاشتراكي، مصادفة عرضية، انحرافاً أو بدعة ابتدعها نقّاد معينون.

يجدر أن نؤكد هنا على أن الصلة بين الواقعية والرومانتيكية والعلاقات المتبادلة بينهما في الأدب الاشتراكي غير ما هي عليه في أدب الماضي. فلقد تطورت في وقتٍ واحدٍ مع الرومانتيكية الوطنية في القرن التاسع عشر الرومانتيكية الميتافيزيقية بصوفيتها ورغبتها في سبر خفايا العالم الآخر. وكان تطور الواقعية النقدية مرتبطاً إلى حد كبير بالتجاوز الحاسم لمبادئ وأشكال الفن الرومانتيكي، علماً أن هذا الأمر لا ينفي استخدام الفنانين الواقعيين لبعض إنجازاته المعتبرة. لا يلاحظ في الأدب الاشتراكي كذلك صراع بين الواقعية الاشتراكية والتيار الرومانتيكي، ذلك لأن السمة المميزة لهذا التيار المنبثق على أساس الحسّ الاشتراكي ليست إهمال الواقع بل كشفه بطريقة أخرى متميزة. وطبيعي كذلك أن تتأثر أوجه وأشكال الإبداع الرومانتيكي بشكل حاسم بتطور الواقعية الاشتراكية.

إنَّ المنطلق الأهم للفن الاشتراكي، مأخوذاً بمجمله، هو مقولة الإنسان والواقع المتصفة بالشمول والتكامل والدينامية.

- ٥ -

تتكرر في الغرب كثيراً في الأعمال التي تتطرق لقضايا الفن مصطلحات «الأدب الملتزم»، «العمل الإبداعي اللاأيديولوجي»، «الفن اللاإصلاحي» وغيرها. لكن ترتسم خلف هذه المصطلحات والمفاهيم مشاكل، وجهات نظر وصراعات مختلفة بين الفكر الجمالي التقدمي والأفكار الرجعية.

تتعلق هذه الصراعات في المقام الأول بأغراض الفن وحرية الإبداع ومسؤولية الفنان. يلقى موضوع العلاقة القائمة بين الحتمية الاجتماعية وحرية الإبداع، بالطبع، اهتماماً كبيراً؛ ويرتبط كشفها في الغالب بشكل وثيق بمعالجة قضايا معينة كالفن والصراع الاجتماعي في عصرنا، دور وموقع الأيديولوجيا في العمل الإبداعي، استقلالية الفنان والواجب الاجتماعي. كما

تتكشف هنا، بشكل بارز وبوضوح أكبر مما هو عليه في بعض مجالات علم الجمال الأخرى، العناصر الفكرية – السياسية والاجتماعية للإشكالات الجمالية. وهذا ما يجعل المنظرين البورجوازيين يلجؤون أحياناً إلى طمس الجوهر الحقيقي لهذا الموضوع والابتعاد عن المضمون التاريخي – الملموس للمسائل وإعطائها صبغةً صوفيّة.

تسود في علم الجمال المثالي المعاصر نظرتان إلى حرية الإبداع. ففريقٌ من المنظرين يجرِّد بشكل مطلق حرية الإبداع، ينزع عنها الطابع الاجتماعي ويحتكم في نهاية الأمر إلى الله الخالق المصدرِ الأول للإلهام والموهبة الفنية. وثمة فريق آخر – الوجوديون الذين ترتدي عندهم هذه المسألة أيضاً معنى مطلقاً، لكنها نابعة، برأيهم، من صميم الشخصية الإنسانية المفردة؛ كما ترتدي خصائصها ومظاهرها معنى قطعياً حاسماً.

يحاول التومائيون الجدد بإلحاح في أيامنا هذه تسويغ الجوهر الديني للفن وحرية الإبداع. يؤكد أحد التومائيين المشهورين هو ج. ماريتن أن الفن هو «اللاهوت في صور». وتكمن حرية الفنان الرفيعة ومسؤوليته في الوقت ذاته، من وجهة نظره، في إدراك الحقيقة الإلهية. لكن يمكن أن تكون أعمال ن. بيرد يائيف أكثر من غيرها تعبيراً عن الفهم الصوفي – الديني، إذ تحظى أفكاره الآن بانتشار واسع وشعبية كبيرة نسبياً لدى أنصار علم الجمال المثالي. يقول ن. بيرد يائيف ما يلي: «التطور وحده هو الحتمي، والإبداع لا يصدر عن شيء ما سابق. الإبداع لا يُفسّر، فهو سر. سر الإبداع هو سر الحرية وسر الحرية لا يشرح ولا يُدرك[1]». ثم يعلن أن ثمة نوعين من الحرية – إلهية وشيطانية.

تعكس المعالجة الصوفية العميقة لمسائل الإبداع الفني إحدى الاتجاهات المميزة لعلم الجمال الحديث، وهي إبعاد الفن عن قضايا العصر الكبرى. وبتمييع الطبيعة الاجتماعية للإبداع الفني يحاول المنظرون البورجوازيون،

---

(١) N. Berdyaev. The meaning of Creative. New York 1962, P. 134.

إلى جانب ما تقدم، إعطاء الظواهر الفنية الملموسة، التي تحمل هوية أيديولوجية محددة، صبغة لا تاريخية ومعنى عاماً شاملاً غير محدد.

إن التناول الميتافيزيقي – التجريدي لمسألة الحرية هو ما يميز المقولات الفردانية لحرية الفرد. وإليكم ما يقوله بهذا الصدد الوجودي المعروف ك. ياسبرس: «حرية إنسان معين تعني في رأينا تفكيره وفعله على هواه وكما يرى، وبالتالي إدارة حياته في إطار كيانه الخاص[١]». وطبقاً لذلك تكون حرية الإبداع في آن واحد وعي الفرد لوحدته في العالم وأي تعبير تعسفي عن «أناه» المبدعة.

أوضح ف. لينين بشكلٍ رائع وهمية المقولات المثالية، بما في ذلك الفردانية – البورجوازية منها الخاصة بحرية الإبداع عندما قال: «من المستحيل أن نعيش في المجتمع ونكون بمعزل عن تأثيره». «وهل أنت مستقل أيها السيد الكاتب عن ناشرك البورجوازي؟ عن الجمهور البورجوازي الذي يطلب منك الخلاعة والعهر...؟ فالحرية المطلقة تعبير بورجوازي أو فوضوي..[٢]». وتدل وقائع عديدة غير قابلة للدحض على التدخل اليومي الناشط لرجال الأعمال البورجوازيين الكبار في المجالات المختلفة للثقافة والفن وتأثيرهم على سيرورة الإبداع الفني ذاته ووجهته. ولقد غدت أعمال الفن المعاصر منذ زمن موضوع تلاعب قذر يجني من ورائها رجال الأعمال الثروات الطائلة.

ذو دلالة في هذا المجال أنه قد غدا بعض ممثلي تيارات الفن البورجوازي المعاصر شركاء السوق الرأسمالية والمنظمات الأخرى في تأكيد تبعية الفن التامة «لكيس النقود». وصفت الصحيفة الانكليزية «تايمز» في أحد ملاحقها الأدبية الوضع الاجتماعي لبعض دوائر الطليعة بما يلي: «تباع أعداد صحف ومجلات الطليعيين مع «بلي بوي» الأمريكية ودوريات أخرى ذات طابع خلاعي في دكاكين بعض الأحياء والمناطق المعروف عنها هذا الأمر

---

(١) K. Jaspers. Rechehenschoft und Ausblcik. Munchen, 1951. S. 293.

(٢) ف. لينين. الأعمال الكاملة ج ١٢، ص ١٠٣-١٠٤ (باللغة الروسية).

مثل سوهو وبيوكين ستريت في الطرف الشمالي من غلاسكو، وحتى في خرب الضواحي القديمة المشبوهة الآيلة إلى السقوط.. كما استطاع بعض الطليعيين تشكيل منظمات والحصول على مساعدة حكومية، المشاركة في المعارض وتلقي معونات من جمعيات ومنظمات مختلفة. لكن لم يسهم كل ذلك في تحسين وفاعلية الثقافة الجماهيرية في شيء[١]».

التوجه الاجتماعي للفن غير مساوٍ في معناه لأشكال تبعية الإبداع الفني الأخرى لظروف المجتمع. لكن لا هذا ولا ذاك ينفي إمكانية وضرورة حرية الإبداع التي تكمن سمتها الهامة في أن الفنان يستوعب الواقع ويكشف الحقيقة الحياتية مهتدياً بالبواعث الإبداعية الداخلية وبذلك الفهم الذي تشكّلَ عنده. لا تعترف الحرية الفنية بتأثير البواعث والتصورات العرضية اللامشروعة، وكذلك أشكال التدخل الخارجي والجانبي في السيرورة الإبداعية. لكن معنى حرية الإبداع أشمل من ذلك، فليس هذا سوى حدّها الأول، أما الحد الآخر الجوهري لحرية الفنان الذي لا يقل أهميةً فهو طابع بروزها وكذلك مضمونها الفعلي.

إن الحرية هدف، وعي وتطلع، وهذا يؤكد على أنها ليست وضعاً أو حالة معينة، بل تشمل أيضاً إدراك هدف محدد. تشكل حيوية أو عضوية التعبير الإبداعي، إلى جانب الهدف الذي يحمل معنى عاماً إيجابياً، المزيتين الأصليتين لحرية الإبداع. فليس من حرية الإبداع في شيء الدفاع عما هو ضد الإنسان كالظلم والجهل والاضطهاد وإبادة الناس بالجملة... الخ وإذا كان بروز «الأنا» و«عربدة» الذاتية في تصور مؤيدي النظريات الفردانية – البورجوازية تجسيداً لحرية الإبداع الفعلية، فإنه لا يدل في رأينا إلاّ على تحريف وتشويه جوهرها بالذات.

سوَّد المنظرون البورجوازيون جبالاً من الورق في سعيهم للبرهان على أن حرية الإبداع الحقيقية تقوم في ظل الرأسمالية فقط وأنها مقموعة في بلدان الاشتراكية. لكن اعتبار خضوع الفن للسلطة رجال الأعمال البورجوازيين أحد

---

(١) «Times literary Suplement» 1964, September.

مظاهر تفتح الإمكانات الإبداعية للفنان، والخلط بين التعسف الفرداني واستبعاد ما هو إنساني من الفن وبين حرية الفن معناه تسمية الأسود أبيض. يطرح منظرون كثيرون في الغرب الآن عدم التزام الفنانين بأية قناعات أو مبادئ فكرية كسمة جوهرية لحرية الإبداع. يرون الاختلاف الجذري بين الفن والأيديولوجيا أحد الأركان الأساسية التي يقوم عليها الإبداع الفني. تُستخدم هذه «الحيادية» في الغالب للدفاع عن وجهات نظر خاطئة تماماً وآراء رجعية. أصبحت الآن أفكار «حيادية» الفن في عداد ما هو دارج، ويجب الاعتراف بأنها تؤثر جدياً على بعض أوساط الانتلجينتسيا الفنية في عديد من البلدان.

كان جان بول سارتر، عندما تكلم في حينه عن القناعات الفكرية وأهميتها الكبرى بالنسبة لإبداع الكاتب، قد أدخل مفهوم «الأدب الملتزم». وعلى الفور أعطى خصوم الفن التقدمي هذا المفهوم معنى سلبياً، وحولوا الالتزام إلى بعبعٍ حاولوا به تخويف أهل الفن الساعين للاقتراب من تيارات العصر الاجتماعية التقدمية. وخدم نفس الغرض كذلك مفهوم «الفن الإصلاحي» الذي استخدم في الغالب للإشارة إلى الفن ذي المضمون الفكري أو التقدمي.

تسعى وسائط الإعلام البورجوازي بكل السبل لطرح «الفن الحيادي» كبديل للقناعات الاجتماعية – السياسية والفكرية، والدعاية الواسعة للتصريحات التي يطلقها بعض أهل الفن البورجوازي التي تخدم هذا التوجه. طرحت مجلة «لندن تايمز» الشهرية المحافظة على الكتاب استفتاءً للرأي حول الموضوع التالي: ما الأهم بالنسبة للكاتب الانكليزي – التعبير عن الذات أم المشاركة العملية في تشكيل الرأي العام الاجتماعي؟ وكانت للمجلة بالطبع مصلحة في الإجابات التي تعطي الأولوية «للتعبير عن الذات» وقد أفسحت مكان الصدارة لمثل هذه الآراء. يرى س. رايفين مثلاً أن «شغل الكاتب ليس تشكيل الرأي العام، بل الكتابة فقط». ويصرح بعد ذلك أن «مهمة الفنان تقديم المتعة وليس توجيه القراء لاعتناق عقيدته[١]».

---

(١) «London magazine» 1968, vol. 8. N 5, P. 13.

رفض أساتذة الأدب والفن الكبار المعاصرون ويرفضون «حيادية» الفن الاجتماعية. فكتب رومان رولان بهذا الصدد ما يلي: «قدِّر لنا أن نولد في غمار صراع عظيم، ولا يحق لنا الانعزال أو التهرب من الكفاح. يعتبر بعض الفنانين العزلة قانون الروح القوية الذي يعطي الفنان الحق بالابتعاد عن العالم. لا يعارض أحدٌ حق الفنان في التركيز والتأمل العميقين والرجوع إلى عالمه الداخلي... لكن لا يمكن أن يكون هذا العالم البيت الأبدي للكاتب والملجأ الأمين الذي يأوي إليه الأنانيون الذين قرروا عدم مواجهة هذا العالم. العزلة مسوّغة عندما تشحذ نفس الإنسان وتجدّد قواه من أجل العودة إلى الفعل. يجب أن تضرب عبقريتنا بجذورها في التربة الخصبة للفعل والحركة المعاصرة وتتغذى من اهتمامات ونضالات وطموحات النفوس المعاصرة[١]».

«درجت» نظرية أخرى تفرعت عن مفهوم «حيادية» الفن تقول بأن من الضروري أن لا يكون ثمة ارتباط بين إبداع الفنان وبين أهوائه وآرائه ونشاطه العملي. قال ألبير كامو بهذا المعنى ما يلي: «ليس لنا كفنانين دعوى بالتدخل في شؤون العالم. أما كأناسٍ فمسألة أخرى. فلا شك أن عمال المناجم المستغلين والأرقاء في المعسكرات وسكان المستعمرات وآلاف الملاحقين بحاجة لمن يكون معهم ويتكلم باسمهم». يأخذ بمثل هذه الأفكار ويطورها حالياً بعض ممثلي الطليعة الايطالية الجديدة. يدعو أ. غوليلمي مثلاً إلى رفض المنطلق الأيديولوجي في الفن إذ يقول ما يلي: «إذا كانت وجهة النظر الأيديولوجية غير مفيدة الآن في مجال النشاط الفني، ولم تعد الأيديولوجيا بالتالي تخدم الكاتب أو تساعده بإعطاء تصور سليم للواقع، فإنها مهمةٌ على صعيد تحقيق واجبه الاجتماعي والأخلاقي».

لكن ما هو الفن الذي تسقط فيه الحاجة إلى الرأي الفكري وإلى موقف الفنان؟ إنه في المقام الأول فن «التجريد» البعيد عن العالم الواقعي، و«الشكلانية» الخالية من المضمون. (لكن موقف الفنان لا يعود غير ضروري ومهم بنفس القدر الذي يتطرق فيه للمسائل التي تهم وتقلق الناس) والرأي القائل بأن الفنان

---

(١) رومان رولان. الأعمال الكاملة ج ١٤، ص ٥٧٠-٥٧١ (باللغة الروسية).

يبلغ الموضوعية التامة في تناول ظواهر الحياة عندما يُعرض عن المعتقدات الفكرية أياً كانت فوهمٌ وتخبط وضياع. أما الحديث عن طبيعة هذه المعتقدات الفكرية فمسألة أخرى. فالآراء الرجعية المحافظة، كما تؤكد ذلك تجربة الفن العالمي، تعوق سبل فهم الفنان للعالم ورؤيته بشكل صحيح؛ هذا في حين تفتح الأفكار التقدمية أمامه دينامية الحياة ومنطلقاتها الأساسية.

يقول البعض بأن من غير الجائز بالنسبة للفنان التعبير عن آرائه الاجتماعية أياً كانت في الفن، أما واجبه كمواطن فيمكن الاضطلاع به خارج إطار الإبداع الفني. وإن هذا لتقريمٌ للفن ولأهميته في الحياة الروحية للناس. فنفترض أن الفنان، بإعرابه عن رأيه بهذه الظاهرات والسيرورات الاجتماعية أو تلك، مهتمٌ وذو مصلحةٍ في تأثير كلمته في الوعي الاجتماعي، وإن ما يمكنه من بلوغ هذا التأثير إنما هو الفن - هذا الحقل من النشاط الإنساني الذي يبرز فيه كمبدع. وإذا قام فاصل بين الفن والواجب الاجتماعي مني بالفشل تحقيق الواجب الاجتماعي والعمل الفني كذلك.

لكن السائد في أوساط الطليعيين - مؤيدي التيارات الفنية الحديثة في العالم البورجوازي هو أن الفنان متحرر من أية التزامات وواجبات اجتماعية أياً كانت. وفي معرض الدفاع عن هذه الفكرة كتب ن. هارتمان ما يلي: «لا يُلاحق الفنان أي واجب ولا تقع على عاتقه أية مسؤولية. أمامه مملكة لا حدود لها من الإمكان الذي لا تقيده أية شروط مهما كانت. فحرية الفنان ليست متميزة عن الحرية الأخلاقية، بل وتفوقها، إنها حرية صافية غير مرتبطة بأية روابط أو قيود خارجية[١]».

وهكذا تتلاقى في وحدةٍ واحدة متكاملة نظريات نخبوية الفن ولا أنسنته، الابتعاد عن الواقع و«حيادية» الإبداع الفني، الدفاع عن حرية المبدع المطلقة ولا مسؤوليته أمام الناس. ويحدد كل ذلك معاً واقع المأزق الذي وصل إليه الفن البورجوازي.

* * *

---

(١) ن. هارتمان. علم الجمال - موسكو ١٩٥٨ ص ٦٤ (باللغة الروسية).

التعميم الفني وأشكاله

- ١ -

إن عمق وتنوع التعميمات والأشكال الفنية سمتان أساسيتان للإبداع الواقعي الأصيل. مع ذلك يحاول أنصار ما يُسمى بالفن الطليعي، كما أشرنا إلى ذلك، البرهان وبشتى الطرق على أن الواقعية في الأدب والفن ليست سوى نسخٍ فجٍ، باهتٍ للواقع، خالٍ من تحليق الخيال المبدع ويفتقد إلى الإثارة الروحية - العاطفية الحية. وفي سعيهم لتقزيم الواقعية الفنية يتجاهل مؤيدو «الحداثة» المتحمسون، عامدين، الحقائق الثابتة ويبنون أحكامهم على أساس هش من الذاتية والافتراض والتخمين. إضافةً إلى ذلك يحلّل بعض أنصار الفن الواقعي ويعالج في أحيان كثيرة مبادئه وخصائصه بشكل مبسّط ومسطّح.

مع وفرة الأعمال التاريخية - الأدبية التي تبحث في السمات والخصائص العامة للواقعية، لم تُكشف بالوضوح المطلوب حتى الآن الطرق والأساليب المختلفة لعكس الواقع. لذا نرى مهماً معالجة بعض الأوجه الرئيسية للتعميمات الفنية في الأدب الواقعي وفي أدب القرن التاسع عشر في المقام الأول - هذه التعميمات التي تبين لنا تنوع أشكال الاستيعاب الجمالي للعالم ودور المنطلق أو الأساس الفردي فيه.

يعتبر عكس الصلات الوثيقة بين الإنسان والمحيط الاجتماعي وتصوير تأثير شروط الحياة وظروفها على تشكيل شخصيات الناس إحدى أهم إنجازات الواقعية النقدية. ومع أن صلات الإنسان بالعالم المحيط كانت كذلك

موضوع اهتمام الأدب الواقعي في مراحل تطوره السابقة – في مرحلة النهضة وفي عصر التنوير، فقد برزت في واقعية القرن التاسع عشر، على هذا الصعيد، خصائص جديدة جوهرياً. فكشفت أعمال كتاب الواقعية النقدية المختلفين تأثير شروط الحياة على أخلاق الناس وعالمهم الروحي بشكل مختلف طبعاً، وهنا تجلّت بوضوح خصائص «الشروط» التاريخية ذاتها في بلدان معينة، التغيرات الضخمة الحاصلة في المجتمع على مر الزمن، والسمات الخاصة بذوات الكتّاب الإبداعية.

يجدر أن نؤكد في الوقت نفسه على أن إنجازات ومآثر الواقعية، بما في ذلك النقدية، لا تتعلق فحسب بالكشف عن تبعية الإنسان للوسط، بل وترتبط، إلى حد كبير، بتصوير قدرات الإنسان وحيويته، تأثيره على الظروف وعلى العالم المحيط. وطبيعي أن يكون الفن الواقعي قد كشف هذه الظواهر في مراحل تطوره المختلفة بشكل مختلف.

إننا لا نرى مسوغات كافية لمحاولة بعض الباحثين تقييم المراحل المبكرة والسابقة للإبداع الواقعي كتحضير لمراحل تطوره اللاحقة، أو كشيء أدنى بالمقارنة مع ما ظهر فيما بعد. لا شك على الإطلاق بأن ثمة في الحركة التاريخية للواقعية، كما في مجمل السيرورة الأدبية، خيطاً واصلاً يستفيد على امتداده اللاحقُ من السابق ويغتني عَبْره، في نفس الوقت، فن الكلمة بُمنجزات جديدة. لكن ذلك لا يعني أبداً أن من الواجب أو الضروري، لدى دراسة المراحل المختلفة للفن الواقعي، الانطلاق من الموضوعة التي تقول بأن اللاحق بكل تأكيد أرفع وأفضل من السابق. ففي هذه الحالة يغدو سرفانتس، على سبيل المثال، دون فيلدينغ وثاكري، وغوته كفنان دون فلوبير وزولا.

إن المنجزات الإبداعية الجديدة في الأدب «لا تُبطل»، كما هو معلوم، إنجازات كتّاب الزمن السابق ودورها الفاعل، (لأن كل فنّان كلمة يضيف جديدَهُ إلى مخزون الثقافة الإنسانية). لكن هذا الجديد، المعبّر عنه في أعمال هذا الكاتب أو ذاك، قائم في صلات وروابط دينامية مع ما يبدعه الكتاب الآخرون (معاصِرون ولاحقون).

يؤلِّف العمل الإبداعي لفنان الكلمة حلقة معينة في الحركة العامة للأدب ويحتفظ، حيث هو كذلك، في الوقت ذاته، بكل أصالته الفردية، بسمات عكْسِهِ الفني اللامكرورة للحياة وبمعناه المستقل. لا ترتبط القيمة الاجتماعية والجمالية للأعمال الأدبية بزمن ظهورها ولا بمرحلة محددة بذاتها تنتسب إليها في خط تطور فن الكلمة. فأهميتها لا تنفصل عن مدى شمولية التعميمات الفنية التي تكشف ظواهر ومنحى الواقع التاريخي المتطور.

ومن الضروري في هذا المجال أن نؤكد على أنه ليس سليماً النظر إلى السمات والخصائص الخاصة بالإبداع الواقعي في مراحل لاحقة كمثالٍ لمراحل سابقة. فكثيراً ما تجري دراسة تطور الفن الواقعي من هذا المنطلق تحديداً. وعدم توفر بعض السمات، بما في ذلك الجوهرية أحياناً – في أعمال الكتاب الواقعيين الكبار لعصرٍ معين – رغم قيامها في أعمال كتّاب العصر اللاحق، لا يقلّل من شأن ومزايا مُبدعات العصر السابق، كما لا يعطي مسوغاً للشك في نسبتها إلى الفن الواقعي – إلى هذه الظاهرة الثقافية العالمية الواسعة المتنوعة الأبعاد والوجود. فالعام لا يُلغي الخاص أبداً بل يفترضه، وهذا الخاص لا يتجلى في موضوع الإبداع فقط، بل وفي منهجه أيضاً.

فمثلاً تكمن سمة واقعية عصر النهضة، في المقام الأول، في كونها قد عكست بشكل باهر سيرورة تحرر الإنسان من سيطرة مبادئ ونظم المجتمع القروسطي وقواعده الدينية ذات الطابع الزهدي الجامد. فلأول مرة في تاريخ الأدب العالمي تتمثل بمثل هذا العمق والإقناع عواطف الناس الدنيوية وتوصف قدرات الإنسان الداخلية الضخمة ومزايا نشاطه الحياتي. كما كُشفت، في الوقت نفسه، تلك الصراعات المعقدة التي واجهها الإنسان إبان دخول المجتمع مرحلة تطوره الجديدة.

يشكل انتصار ما هو دنيوي وحسي ملموس على أخلاق التنسك والزهد والرياء، والواقعي على اللامعقول، والحرية الفعلية البناءة على السكولاستيكية الميتة المضمون الرئيسي لقصص بوكاتشو وبعض كتاب النهضة الآخرين. فلا تجذب اهتمام بوكاتشو شخصيات الناس المختلفة بقدر ما تشده الأمثلة

الدالة على تصارع المشاعر الإنسانية الحية مع العقائد الجامدة وعلى قوة الغرائز الطبيعية. وإن غنى وتنوعَ هذه الأمثلة ليس سوى مسوّغات يقدمها للتدليل على أهمية المجال الحسّي لدى الإنسان.

لا يُهمل بوكاتشو كذلك الأسس الاجتماعية لحياة الناس، لكنه لا يجعلها، في ذات الوقت، موضوع دراسة عميقة. فيتداخل لديه تصوير الدوافع الإنسانية بتمثيل بعض «العلامات» المميزة لفئات اجتماعية معينة، مع السخرية من الامتيازات التي يتمتع بها البعض.

وإذا كان تسويغ الواقع الحسي للإنسان يحتل مكاناً هاماً إلى جانب تحرره الذهني، فإننا نصادف في «غارغانتوا وبانتاغرويل» تمجيداً لا بل تأليهاً لذلك. فيدافع رابليه، كعدو للجمود الديني والتنسك والنفاق، بصوتٍ عالٍ عن الرغبات الدنيوية الطبيعية للناس. ولم ير في الوجود الحسّي للإنسان شيئاً وضيعاً يتوجب كبتُه وإخفاؤه. فالخير الحقيقي، باعتقاده، هو في «الوضع المريح للجسد والروح الذي يُتيح فرصة الاستمتاع باللذائذ التي تُرضي الرغبات العضوية».

لكن تقدير الجانب الحسي لم يمنع رابليه من الدفاع بحرارة عن فكرة التطور الهارموني للإنسان، إذ أولى أهمية كبرى «للتهذيب والعلم والفضيلة». ففي رسالته لابنه بانتاغروبل يُلح غارغانتوا على ضرورة أن يسعى من أجل «كمال المروءة والشرف ورجاحة العقل وكذلك تمام المعرفة الشريفة الحرة». أما هذه الأخيرة فيجب أن تشمل أوسع المعلومات: «وفيما يخص معرفة ظاهرات الطبيعة فأريد منك أن تعطيها نفسك وتنكبَّ عليها بكل فضول المعرفة بحيث لا يبقى بحر، أو نهر أو نبع أو نوع من السمك لا تعرفه. اعرفْ كل طيور الفضاء، كل الأشجار وشجيرات الغابات، كل الأعشاب على الأرض، كل المعادن الكامنة فيها، كل جواهر الشرق والجنوب. ادرسْ كل ذلك بحيث لا يبقى لك شيء غير معروف. اقرأ بعناية كتبْ أطباء الإغريق والعرب واللاتين ولا تهمل لا التلموديين ولا الكاباليين واحصل من علم التشريح على المعرفة الحديثة للعالم وما هو عليه الإنسان».

تتميز حدود العالم التي يرسمها رابليه بمدى ضخمٍ وشمولية عملاقة، ويشكل الخيال خصيصته العضوية. لكنه لا يصف ظواهر خفية لا واقعية، بل قدراتِ وقوى الإنسان الكامنة؛ وفي كشف هذه الطاقات والإمكانات الكامنة في صميم طبيعة الإنسان يكمن المغزى الحقيقي لفانتاريا رابليه. فأشكاله الخيالية ليست سوى رموز هذه القدرات.

لا يهتم رابليه، بالمقارنة مع قصاصي النهضة، بالخصائص الجوهرية للطبيعة الإنسانية بوجه عام وبالعلاقات الفارقة للأبطال فحسب، بل وبالشخصيات الحقيقية الواقعية للناس. إنها مصوَّرةٌ في الرواية بشكل معبّر على مثال المحيطين بشكلٍ مباشر ببانتاغرويل مثل – بانورغ، إبستمون، كاربليم، إستن وغيرهم من الأبطال الثانويين الذين ترتسم خلف صورهم سماتٌ اجتماعية إلى جانب سماتهم الفردية. وهكذا يتحد في «غارغانتوا وبانتاغرويل» العالم الخيالي الواسع بالعالم الواقعي اليومي، ولا يقوم ذلك على أساس مبدأ التضاد بقدر ما يقوم على أساس الروابط والعلاقات الداخلية العميقة.

أما الشخصيات الفنيّة ذات الزخم العاطفي العنيف والمدى البسيكولوجي الواسع والصادقة فعلاً فقد جسّدها شكسبير في التراجيديا بشكلٍ خاص وفي الكوميديا. ينخرط أبطال أعماله الدرامية غالباً في صراع حاد مع العالم المحيط الذي يعترض سبيلهم في الحياة من هذه الزاوية أو تلك. ففي دير تيليم، الذي يصفه رابليه في «غارغانتوا وبانتاغرويل» كنموذج مثالي للتنظيم الاجتماعي، قانونٌ واحد يقول: «افعلْ ما تشاء». أما هذا المبدأ فلا ينطبق على أفعال أبطال شكسبير، وليس لأنهم لا يحاولون العيش والفعل كما يشاؤون (علماً أن بعضهم يتميز بذلك إلى حد كبير)، بل لأن الواقع يضع في وجه تطلعاتهم عقبات قاسية. كتب غوته بهذا الصدد عن شكسبير ما يلي: «كل مسرحياته تدور حول نقطة خفية... حيث تصطدم «الأنا» والحرية الجسورة لإرادتنا بمسار الكل الحتمي[١]».

---

(١) غوته. المؤلفات الكاملة. ج ١٠، موسكو ١٩٣٧، ص ٣٨٣-٣٨٤ (باللغة الروسية).

في تراجيديات شكسبير يتكشف المسار الحتمي للأشياء أحياناً في شكل تأثير القواعد الأخلاقية والاجتماعية والعلاقات الطبقية والهرمية القروسطية. تبرز مثلاً قوة هذه القواعد والعلاقات بوضوح كبير في «روميو وجوليت»، في تصوير مونتاجيو والسيدة كابوليت الذي حدد المصير التراجيدي للأبطال. لكن شكسبير يركّز اهتمامه الأساسي في تراجيدياته على الصراعات المرافقة لنمو وعي الشخصية ولتطور الأسس الفردية في نفس الوقت، وعلى الصراعات المنبثقة مع ولادة العلاقات الاجتماعية الجديدة.

يُشير دارسو شكسبير إلى اختلافٍ جوهري في أعماله العائدة إلى مراحل مختلفة: فبعضها مفعمٌ بروح التفاؤل، في حين يرتدي بعضها الآخر صبغة قاتمة. ويمكن تفسير هذا الاختلاف بأوجه شتى. لكن مما لا شك فيه أن شكسبير قد عكس بعمق تناقضات عصرٍ جديد يعيش سيرورة تكونه. تمثّل تراجيدياته في المقام الأول انتهاك القوانين الطبيعية والعلائق الإنسانية الحقة. ويتكلم أبطاله ذاتهم كثيراً عن ذلك معبرين عن قلقهم إزاء الزمن. يقول جلوستر في «الملك لير» ما يلي: «تُخرق قوانين الطبيعة في كل مكان. فالحب يخبو والصداقة تبطل والأخ يقتل أخاه؛ في المدن يظهر العصيان، وفي القصور تعشّش الخيانة وفي القرى يسود الشقاق».

عكس شكسبير الإنسان في ثورة اندفاعاته التي تؤدي به إلى السقوط واللاإنسانية، في تحليقات روحه وفي مَوْر عواطفه النبيلة الخيّرة.

نلمس لدى أبطال مسرحيات شكسبير الرئيسيين، من خلال أفعالهم، تأثراً معيناً بالعالم المحيط الذي يحتكون به أو يدخلون في صراع معه، لكن شخصياتهم والقسمات الأساسية لقوامهم الروحي مصوَّرة وكأن لا علاقة مباشرة لها بهذا الوسط المحيط. وهذا ينسحب على هاملت وعطيل، على ما كبث والملك لير وعلى أبطال شكسبير الآخرين. تبدو الظروف في أعماله الدرامية كمجال تنداح وتتكشف فيه شخصيات الأبطال، أما شروط الحياة فلا تتكشف عادة ولا تقوم كجملة عوامل مكونة لهوياتهم.

إن أفعال ماكبث غير محكومة بشيء ما قائم خارج ذاته؛ لا تستدعيها أسباب خارجية، بل تنبع من خصائص طبعه ودوافعه العاطفية التي يتميز بها ومن تعطشه الكبير للمجد وتطلعه الدائم إلى السلطة في المقام الأول. ويجد حسٌّ الحرية الداخلية، الذي ميّز ماكبث في البداية، وتلخص في قدرته على اتخاذ قرارات عديدة، تعبيراً جلياً من خلال جرأته وإقدامه ورغبته الحارة في معاندة قدره. فكلما سار أبعد في الطريق التي اختطها لنفسه، اشتدت المقاومة ضده ووقع أكثر فأكثر أسيرَ ما فعله. كما أن تحقيق الأهداف التي سيطرت على كيانه تضعه أمام ضرورة حتمية في أن يقترف إثماً إثر إثم. إن دوافعه العارمة الجموح وصراعه العميق مع العالم الذي يفعل فيه هو ما يُبرز خصائص هذه الشخصية القوية الخارقة.

يتميز الملك لير كذلك بالاندفاعات الروحية العنيفة، وهو، إلى حدٍ ما، كماكبث، مع اختلاف الهدف، يخلق في البداية «الظروف» التي تؤثر فيما بعد على حياته بشكل مأساوي. على قراراته، كما يدل سير الأحداث، لا يتوقف مصير بناته، بل ومصيره الشخصي أيضاً. يصبح ضحيّةَ أمر لم يحسب حسابه، هو في الواقع نتيجة مباشرة لأفعاله. إن الفشل الذي مني به لير والخسائر التي تكبدها تجعله يقظاً يحسّ بمصائب ومعاناة الناس الآخرين. إنه يكتسب، خلال صراعه الحاد مع المفاجآت والخيانة والقسوة، على خلاف ماكبث، سمات إنسانية أصيلة مع احتفاظه بقوته العفوية وخصائص طبعه العنيف.

إنَّ الشروط التي يعيش ويفعل هاملت في ظلها غير متعلقة بإرادته ورغباته إطلاقاً، بل يُقررها سير الأحداث المتشكل بفعل منطق ونظام الأشياء. لكن هاملت، بدوره، ليس نتاج ظروف حياتية قائمة بمعزل عن مشاركته. فهو داخلياً غريبٌ عن محيطه، غير متفق مع أسس حياة هذا المحيط وأخلاقه. وليست ميوله ونوازعه وتطلعاته الإنسانية في تناقض مع مظاهر الشر، بل ومع تلك القوانين العامة للحياة التي يقررها الزمن والتي يجد صداها في تصرفات وسلوك وأفعال الناس الذين يعايشهم ويصادفهم باستمرار، تتكشف استقلالية هاملت الروحية بشكلٍ خاص مميز له وحده.

يرتبط تصوير استقلالية أبطال تراجيديات شكسبير عن العالم المحيط، مواجهتهم وتحدّيهم له بعنف، بشكل وثيق، بالفهم الجديد للحياة المرتبط بتحرّر الإنسان من الروابط والقيود القروسطية، وبخصائص الانقلاب التاريخي العظيم الذي أخذ اسم النهضة. فمن الواضح أن دوافع أبطاله ورغباتهم والمشاكل التي يعانون منها تحمل طابع عصرها، طابع مرحلة محددة في تطور المجتمع. يبرز حسٌّ التاريخ بوضوح في مسرحيات شكسبير، لكن لم يصبح تطوره (أي التاريخ) بعد سمة إبداعية مميزة له وأساساً بنائياً لأعماله.

تتجلى استقلالية العالم الروحي للبطل عن الوسط المحيط به في «دون كيخوت» سرفانتس. وكأبطال معظم مسرحيات شكسبير يقع دون كيخوت في وسط تفعل فيه شروط وظروف محددة لا تؤثر بشكل حاسم على طبيعة تفكيره وعلى هويته الداخلية. بيد أن علاقات البطل بالعالم لدى سرفانتس تبدو بشكل آخر مختلف عما هو لدى شكسبير. ففي العالم الذي يُجابه به دون كيخوت تسود اللاعدالة «الثابتة» وتزداد أكثر فأكثر وطأة الروح النثرية الباردة، وهو لا يصدمه الوسط المحيط فحسب، بل يقف عقبة كأداة أمام رغبته في الدفاع عن العدالة.

إن دون كيخوت حاملُ المبادئ الإنسانية للحياة وهذه إحدى أهم السمات البارزة في شخصيته المعقدة والمتعددة الجوانب. وتتحد إنسانية البطل الحارة بتصوراته الساذجة عن الواقع وبانقطاعه عنه. لكن ليست أوهامه هي التي تثير شعور العداء بقدر ما يثيره رغبته العارمة في تمريغ الشر ورفع لواء الخير.

لقد تقصّد سرفانتس في مطلع الرواية بشكل خاص إبراز فوضوية بطله، جانبه اللاعملي (ما تمثله الناسُ المحيطون كشيء مدهش غير مفهوم، وكتجسيد لما تجاوزته الحياة).

كتب ل. بينسكي حول دون كيخوت ما يلي: «يخلط سرفانتس على شكل مبالغة فنية ساخرة، في صورة بطله، ملامح العالم القديم بملامح الإنسانية الجديدة، ورومانتيكية الفروسية برومانتيكية النهضة التي يبدو أنه لم يُعد لها مكان في

المجتمع البورجوازي[1]». لا يضع هذا الرأي – الصحيح والسديد إلى حد كبير – في الاعتبار أن رومانتيكية النهضة قد حملت معها – وهذا ما عكسه التطور اللاحق للأدب العالمي – أسساً ومنطلقات حياتية حية وعميقة. وإن تصوير الحيوية التاريخية للرومانتيكية الإنسانية بحد ذاته – مع كل الأشكال التراجيدية والكوميدية الغريبة التي تجلت بها – يظهر الرؤية العظيمة لسرفانتس ككاتب واقعي.

ورغم حالة «اللاانسجام» التام بين دون كيخوت وبين العالم الذي يعيش فيه، فإنه لا يرتكس مرتداً، بل يسعى دوماً إلى الفعل، فالفشل وخيبات الأمل لا يثبطانه، بل يبقى مفعماً بالثقة بالحياة وبالناس. لقد قيَّم تورغنيف عالياً مزايا دون كيخوت هذه معتبراً إياها الأساسية في شخصيته. إن ولع هذا البطل بأفكار العدالة والخير، مع ما بدا عليه هذا الولع من جنون للوهلة الأولى، ينتصب في الرواية كظاهرة تشير إلى لا معقولية الحياة التي يشكل ظلم واضطهاد البعض للبعض والمركنتالية العجيبة أساسها. وفي الوقت الذي بقي فيه سرفانتس أميناً ومخلصاً لمُثل النهضة الإنسانية فقد صوّر المنطلقات الواقعية لحركة الواقع ومنحاه الذي يثير عنده مشاعر القلق والألم.

– ٢ –

ظهرت الواقعية التنويرية وتطورت في الغرب في مرحلة ما بين الثورة الانكليزية في القرن السابع عشر والثورة الفرنسية في القرن الثامن عشر. وارتبط نشوؤها وتطورها باشتداد أزمة النظام الاجتماعي الإقطاعي – الاستبدادي وظهور الطبقة الثالثة على المسرح التاريخي التي صارت تدرك بوضوح متزايد ضرورة حصول تغييرات جوهرية في بنيان المجتمع. وكشفت أعمال الكتاب الواقعيين في القرن الثامن عشر التناقضات التي نضجت في أحشاء النظام القديم، في أعماق البناء الاجتماعي المنخور الذي يجب أن يصبح من الماضي.

---

(١) ل. بينسكي. واقعية عصر النهضة. موسكو ١٩٦١ (باللغة الروسية).

تفصل بين واقعية عصر التنوير وواقعية النهضة مرحلة سيادة الباروك والكلاسيكية، لكن ذلك لا ينفي وجود اتجاهات واقعية في أدب تلك المرحلة. وتدل أعمال كتاب عصر التنوير الواقعيين على وجود صلة بينها وبين كل من واقعية النهضة والكلاسيكية. فقد أخذوا من واقعية النهضة إيمانها بالقدرات الخلاقة للإنسان والعمل على تصويره في علاقته وصراعه مع العالم المحيط، ويجمعهم بالكلاسيكية تقييم دور الفكر كمنطلق رئيسٍ في حياة الناس.

في التعبير عن موقفهم السلبي من معظم ظواهر الواقع الاجتماعي وأواصر النظام القديم رأى كتاب عصر التنوير الواقعيون في طبيعة الإنسان البراهين الدامغة الأكيدة على عدم صحة تلك العلاقات والقواعد التي انتقدوها ومنافاتها للطبيعة الحية. ومن حيث اعترافهم بالخصائص الطبيعية للناس كأساس لتصرفاتهم، كان الكتاب المنوِّرون قريبين إلى حدٍ معين من فناني عصر النهضة. بيد أنَّ فهمهم للطبيعة الإنسانية وعلاقتها المتبادلة بالشروط الاجتماعية مختلف إلى حد ما عن فهم كتّاب عصر النهضة.

ففي حين رأى فنانو النهضة في طبيعة الإنسان صراع دوافع، وتطلعاتٍ إنسانية عامة في المقام الأول أكدَّ الكتّاب المنوِّرون على أهمية الفكر، على الحكمة وحسن التدبير في حياة الناس ودور المبادئ الأخلاقية في التعامل بين البشر. وإذا كان فنانو النهضة ينظرون إلى الظروف الاجتماعية كقوى خارجية مقاومة ومعادية في الغالب، فإن كتاب القرن الثامن عشر قد أدركوا بشكلٍ واسع تدريجياً تأثيرها على الإنسان وطرحوها أحياناً في المقدمة.

في مقاله «حول الشعر الدرامي» كتب ديدرو حول ما يجب أن يكون عليه الشاعر الحقيقي ما يلي: «فليكن فيلسوفاً، فلينظر إلى ذاته ولير هناك الطبيعة الإنسانية..» لكنه يشير هنا أيضاً إلى جوانب جوهرية، من وجهة نظره، في العمل الإبداعي للفنان: «.. وليدرسْ بعمق الطبقات الاجتماعية وليعرف كما يجب دورها ووزنها».

يرى ديدرو أن الظروف الاجتماعية ودور الإنسان في المجتمع في غاية الأهمية لدرجة يميل فيها لجعل ذلك بديلاً للخصائص الداخلية للناس

ولشخصياتهم. فأعلن على لسان أحد شخوص عمله «ابن غير شرعي» ما يلي: «ليست الشخصيات في الحقيقة هي ما يجب كشفه على المسرح، بل الأوضاع الاجتماعية. كنّا نرسم حتى هذا الحين الشخصيات بشكل أساسي، أما الوضع الاجتماعي فلم يكن سوى إكسسوار؛ يجب أن يُطرح الوضع الاجتماعي في المقام الأول وتغدو الشخصيات إكسسواراً... يجب أن يكون الوضع الاجتماعي وصعوباته أساس العمل. وأعتقد أن هذا المصدر أجدى وأنفع من الشخصيات بكثير[1]».

يجب أن نعترف أنه لم يكن لدى ديدرو رأي منطقي متكامل على طول الخط بخصوص الوضع الاجتماعي أو الشخصيات. فمن جهة أكد على ما يلي: «الوضع الاجتماعي.. كم من المشاهد الهامة يمكن أن نستخلص منه! وكم من الحقائق الحياتية والحالات الجديدة كذلك». لكنه، من جانب آخر، يدافع بحماس شديد عن طبيعة الإنسان كموضوع للإبداع الفني. فقد جاء في مقاله «حول الشعر الدرامي» ما يلي: «إذن الطبيعة الإنسانية جيدة؟ - نعم يا صديقي جيدة جداً. الماء والهواء والأرض والنار - كل شيء جيد في الطبيعة... يجب إدانة كل ما يُفسد الطبيعة الإنسانية، وفي الواقع ما الذي يمكن أن يهزنا أكثر من قصة عن فعلٍ تتجلى فيه الشهامة؟ وأين هذا التعيس الذي يطيق بكل برودة أعصاب سماع شكوى إنسان كريم معتبر».

لكن ليس الجوهري في لا منطقية ديدرو وعدم دقته في تقييم الوضع الاجتماعي للناس وشخصياتهم، بل في عدم رؤيته للصلة الحية القائمة بينهما. إنه يعزل أحدهما عن الآخر. فالطبيعة الإنسانية عنده هي أساس الشخصيات التي تتجلى فيها في ذات الوقت شتى مظاهر هذه الطبيعة، أما الوضع الاجتماعي للناس فتحدّده حالة وتطور العوامل الاجتماعية المتبادلة. ولم يكن مثل هذا الفهم لعلاقة الإنسان بعالمه المحيط خاصاً بديدرو فقط، بل وبكثير من كتاب القرن الثامن عشر الواقعيين.

---

(١) د. ديدرو - المؤلفات الكاملة (باللغة الروسية).

لقد تجلى هذا الفهم في سمات إبداعهم الأساسية، في سمات الواقعية التنويرية كاتجاه أدبي. تسعى واقعية عصر التنوير من جانبٍ أول إلى كشف مزايا الطبيعة الإنسانية، إلى امتداح الفضيلة وهجاء العيوب التي تعتبر تراجعاً عن الخصائص الفعلية للطبع الإنساني، وتسعى، من جانب ثان، إلى نقد الظروف الاجتماعية ونظام المجتمع ومبادئه السائدة. في مؤلفات ديدرو نلمس بشكل عملي ملموس هذا الفهم وذلك في دراماته ذات الأفق البورجوازي الصغير مثل «رب الأسرة»، «ابن غير شرعي» في المقام الأول، ومن ثم في أعماله الأخرى البعيدة عنها موضوعاً مثل «جاك الجبري» و«ابن الأخ رامو». فإذا كان الصراع في الدرامات ذات الأفق البورجوازي الصغير يدور حول رغبة البطل في أن يكون رمز الفضيلة وحول عاطفته وتعلّقه بأسرته، فإن ديدرو في «جاك الجبري» وفي «ابن الأخ رامو» ينشر عيوب الطبقة الارستقراطية النبيلة وينتقد بحدةٍ نمط حياتها الطفيلي.

في حديثنا عن واقعية القرن الثامن عشر التنويرية باتجاهاتها المختلفة يجدر أن نشير إلى ظواهر أخرى كالرواية التربوية العائلية لريتشاردسون التي تختلف جداً في توجهها عن كوميديا بومارشيه الاجتماعية وعن رواية راديشيف «رحلة من بطرسبورغ إلى موسكو» الهجائية. يقوم اختلاف كبير أيضاً بين كوميديات شاريدان الأخلاقية ودراما شيللر التاريخية «دون كارلوس». لكن هذا التباعد النابع من جوهر الواقعية التنويرية لا ينفي وجود صلاتٍ داخلية بين تياراتها المتباعدة أو حتى اقتران اتجاهات إبداعية مختلفة لدى كاتب واحد وفي عمل واحد أحياناً. تتحول الدراما ذات الطابع البورجوازي الصغير من حيث الموضوع لدى كل من ليسينغ في «إميلي غالوتي» وشيللر في «النفاق والحب» إلى تراجيديا. تتداخل الصراعات العائلية هنا بشكل عضوي بالصراعات الاجتماعية، كما لا ينفصل تصوير كرماء هذا العالم المتمسكين بأهداب الفضيلة عن فضح شرور وآثام أقويائه. كذلك احتوت رواية فيلدينغ الاجتماعية على بعض الحالات التي دأبت على تصويرها الدراما البورجوازية الصغيرة والرواية التربوية العائلية.

يجدر أن نشير إلى أنَّ واقعيي القرن الثامن عشر قد انطلقوا في تصوراتهم عن الإنسان من نقطة تقول بأنه، إلى جانب المزايا الطيبة للطبيعة الحقيقية، التي تجد تعبيرها في شخصيات الناس، ثمة في أفعالهم أحياناً سلبيات وخصائص فاسدة. ولقد كشفوا هذه المظاهر السلبية بشكل أساسي في حياة طبقات المجتمع المسيطرة ولدى الارستقراطيين. وكما كان أحد أهم مواضيع الواقعية التنويرية تصوير الفساد والانحطاط الخلقي للطبقة «العليا» المسيطرة، كانت سمتها الجوهرية طرح مسألة «الإنسان الطبيعي».

كانت هذه المسألة في أدب عصر النهضة كذلك، لكنها لم تعالج هناك إلاَّ بشكل محدود. غير أن اشتداد التناقضات بين الطبقة الثالثة والنظام القديم جعل أفكار «الإنسان الطبيعي» أكثر حيوية وإلحاحاً، ووجدت أوضح تجسيد لها في ذلك الزمن في «روبنسون كروزو» لدانيل ديفو – الكاتب الذي طوّر في روايته «مول فلاندرس» موضوع فساد المجتمع المعاصر له. يبدو «الإنسان الطبيعي» لدى ديفو من حيث خصائصه الداخلية – عقله، إقدامه، شجاعته وقدرته على إيجاد حلٍ ومخرج للأوضاع والمآزق الصعبة – وحيداً غريباً عن الوسط الحضاري، لكنه من جهة ثانية، يحمل في ذاته سمات زمن محدد هو مرحلة النظام البورجوازي الجديد الكائن في طور التشكل.

اقترانُ الإيمان بقوى الإنسان الخلاقة، بعقله وفكره لدى واقعيي القرن الثامن عشر باعتقادٍ قوي أن في وسع الأفكار السليمة الصالحة والمفيدة أن تؤثر بعمق في الناس، وأن تأثيرها هو الذي يحدد بالتالي تطور المجتمع. أما مهمة الأدب والفن فتكمن، في المقام الأول، في إيصال هذه الأفكار إلى أوسع جمهور ممكن من القراء والمشاهدين والمستمعين. فأكد ليسينغ أن هدف الفن «تعليمنا ما يجب أن نفعله وما لا نفعله، تعريفنا بالجوهر الحقيقي للخير والشر».

وترتبط بما تقدم الفكرة القائلة بإمكانية تحسين الطبيعة الإنسانية وخلق الإنسان المكتمل التي طوّرها واقعيو القرن الثامن عشر. فإذا كان بوسع

الأفكار أن تؤثر بشكل قوي على الإنسان، فإن بمقدورها أيضاً تغيير قوامه الروحي والأخذ بيده على طريق الخير والصلاح. وكانت أ. يليستراتوفا على حق عندما أشارت في كتابها «الرواية الانكليزية في عصر التنوير» إلى أنَّ «مبادئ تحسين الطبيعة الإنسانية وإمكانية تكاملها كانت إحدى أهم الإنجازات الفكرية للرواية التنويرية[١]».

من الجدير ذكره أن هذا المبدأ لم يكن خاصاً بالروائيين الانكليز، فقد أخذ به كتاب أوروبيون كثيرون، منهم غوته وشيللر على سبيل المثال. فقد شغلتهما بعمق تربية الإنسان الكامل، الإنسان الهارموني المتحرر من الرغبات والتطلعات الوضعية ومن ضيق الأفق والأحادية التي كونها المجتمع المعاصر. ومع أن شيللر قد تصوَّر أمر تربية الإنسان الهارموني بمعزلٍ عن الحالات الاجتماعية والأوضاع الطبقية فقد أغنت أفكار تربية الشخصية الإنسانية وخلق المواطن الصالح بدون شك أدب عصر التنوير. وكان طبيعياً تماماً أن تظهر في القرن التاسع عشر الرواية التربوية التي كان غوته أحد مبدعيها («سنوات تعلّم ويلهلم مايستر»).

وإذا ما نظرنا إلى واقعية عصري النهضة والأنوار من منظار المبادئ المعبر عنها في أدب القرن التاسع عشر الواقعي، فسيكون من السهل القول إنه لم يكن ثمة فنٌ واقعيٌ في تينك المرحلتين، أو أنه كان، في أحسن الأحوال، في طور التبرعم. يطور مثل هذه الأفكار تحديداً باحثون يرون أنَّ الواقعية لم تقمْ كاتجاهٍ أدبي إلاَّ في الثلث الأول من القرن التاسع عشر.

يزعم د. د. بلاغوي مثلاً أنه لا يجوز تقييم شكسبير ككاتبٍ واقعي تماماً. فلنمس في أعماله «بدايات الحس التاريخي وفهم مسألة ارتباط تكوّن الشخصية بالمناخ التاريخي – الاجتماعي. لكنها بدايات وحسب. وهذا ليس ذنب شكسبير بالطبع. فالتصوير التاريخي المعمّق للواقع كالذي نصادفه لدى

---

(١) أ. يليسترانوفا: الرواية الانكليزية في عصر التنوير. موسكو ١٩٦٦، ص ١٤ (باللغة الروسية).

فناني القرن التاسع عشر الواقعي يتطلب مستوى رفيعاً محدداً من تطور الأدب والفن ومجمل السيرورة التاريخية الثقافية بوجه عام.. [1]».

لكن يحق لنا أن نسأل ألا يجوز أن تطرح الواقعية نفسها إلاَّ عبر الأشكال التي قام فيها فن القرن التاسع عشر، ولماذا تكون سمات واقعية هذا العصر لازمة أبداً لأوجه الفن الواقعي الأخرى ولفناني عصور أخرى؟ وإذا كان شكسبير غير شبيه بكتاب القرن التاسع عشر الواقعيين، فإن الفن الواقعي لهذا العصر يختلف جوهرياً أيضاً عن واقعية المرحلة السابقة له.

وفي تقييمه لعمل راديشيف الإبداعي «رحلة من بطرسبورغ إلى موسكو» يكتب د. بلاغوي ما يلي: «ليس لراديشيف مثيل في أدبنا في القرن الثامن عشر من حيث عمق نفاذه إلى صميم المجتمع المعاصر له وصدقه الصارم في رسم العلاقات الاجتماعية القائمة على الرق والاضطهاد ومن حيث وضوح وعيه وقوة حلمه الثوري». لكن ما سلف لا يجعل هذا الكاتب، برأي الناقد، واقعياً. وحجة ذلك أن الشخصيات غير مرسومة بشكل واسع وواضح القسمات.

لا شك أن كثيراً من شخصيات «رحلة من بطرسبورغ إلى موسكو» مرسومة على شكل خطوط أولية فقط، لكن هل هذا دليلٌ أو أساسٌ كاف لإنكار الجوهر الواقعي لهذا الكتاب؟ ففي هذا العمل يغلب شكل من التعميم الفني يمكن تسميته بنمذجة السمات العامة للحياة الاجتماعية. فليس مصير أبطال معينين هنا هو المهم، بل كشف السمات الأساسية المميزة للواقع الاجتماعي المصوّر بشكل إجمالي وسمات نظام اجتماعي بالكامل. وهذا النوع من النمذجة يشكل إحدى سمات الأدب الواقعي. ولم يَقُمْ هذا الشكل من التعميم الفني للواقع في القرن الثامن عشر فقط، بل وفي مرحلة ازدهار الواقعية النقدية أيضاً وفي أعمال سالتيكوف شيدرين. فليس بناء الشخصيات، على أهميته كإنجازٍ رفيع للأدب الواقعي، الطريقة الوحيدة أبداً لنمذجة ظواهر وسيرورات الحياة، كما لا تشكل التاريخيّة مثلاً العلامة الحتمية لكل وجه من أوجه الإبداع الواقعي.

---

(١) د. بلاغوي: قضايا الواقعية في الأدب العالمي، موسكو ١٩٥٥، ص ٢٧٠ (باللغة الروسية).

لكن هل تبدو الواقعية، كظاهرة أدبية، من خلال هذا التناول غير محددة أو لا مُبلورة؟ كلا على الإطلاق!. فسَمتها الأساسية عكس وتصوير الواقع بكل مظاهره. وهذه السمة تميز بشكل كافي الوضوح الفن الواقعي عن أشكال الإبداع الفني الأخرى كالفن المسيحي القروسطي والرومانتيكية والرمزية وهلمجرا. وواضح أيضاً أن الخصائص الأساسية المعتبرة للواقعية لا تتلخص في عكس الواقع وحسب، بل وفي كشف ما هو أساسي مميز وذو معنى شامل للحياة الاجتماعية وبسيكولوجيا الناس.

وإذا ما حاولنا تحديد سمات الواقعية، آخذين بعين الاعتبار غنى أوجهها، فيمكننا طرح الموضوعة التالية: الواقعية إبداع فني موضوعه ومضمونه حقيقة الواقع في تغييراته وحركته المستمرة، وهذا الإبداع يعمم الملامح المميّزة لحياة الإنسان وعالمه الروحي وصلاته الحية بالعالم المحيط، ومن أجل هذه الأغراض جميعها تستخدم الواقعية الكثير من أشكال التعميم الفني المختلفة.

من المهم أن نضع في اعتبارنا أن الاتجاهات اللاواقعية تعكس الواقع أيضاً بشكلٍ ما، لكن التعميم الهادف لظواهره وسيروراته وكشف ما هو نموذجي وذو مغزى عام في حياة الإنسان من خلال إلقاء الضوء على صلاته وعلاقاته المتغيرة هو ما يؤلف الخصائص الجذرية للإبداع الواقعي. وبالمقارنة مع أنماط «الاختراعات» الشكلية والأسلوبية الضيقة غالباً التي تميِّز العديدَ من الاتجاهات اللاواقعية يعتبر تنوعُ أشكالِ ووسائل التعبير الفني السمة الأساسية للواقعية التي نشأت من خلال العلاقة الوثيقة والاحتكاك المباشر بغنى الواقع ذاته.

لا تأتي الموضوعات التي أشرنا إليها أعلاه طبعاً على كل ملامح وسمات الواقعية، لكنها تعطي برأينا إمكانية رؤية الأمر العام في السبل المتنوعة للاستيعاب الفني للواقع التي يقدمها تاريخ الفن الواقعي العالمي من جهة، وفهم السمات الخاصة المميزة لمختلف مراحل الواقعية ولإبداع كتّاب واقعيين من جهة ثانية. لكن، مع ذلك، ليس المهم هو التعاريف التي تكون في الغالب تقريبية ونسبيّة، بل فهم ديالكتيك تطور الفن الواقعي.

- ٣ -

إن الأصول الاجتماعية للواقعية النقدية مختلفة. فولادتها مرتبطة بشكل وثيق وقبل كل شيء بانعكاس ذلك الانقلاب العظيم والجديد في حياة الناس الناجم عن انبثاق وانتصار العلاقات الرأسمالية. لكن لم ينظر فنانو الكلمة جميعهم إلى هذا الانتصار ذاته نظرة تأييدٍ ومناصرة على طول الخط، بل عولج تأثيره على شتى جوانب الواقع الإنساني من منظور تحليلي – نقدي. ولاقت مثل هذه السيرورة تعبيراً جلياً لها في الأدبين الفرنسي والانكليزي على سبيل المثال.

حكمتْ قيامَ الواقعية النقدية عدة عوامل كان أهمها شعور حاجة المجتمع إلى تغيرات اجتماعية جذرية، وقد ظهرت هذه الحاجة في البلدان التي سيطر فيها النظام الإقطاعي. ولم يكن الدفاع عن النظام الجديد هنا، بل البحث عن أسسٍ جديدة للحياة، أساس اهتمام الكتاب التقدميين. وهذا ما ميّز. ظهور وتطور الواقعية في الأدب الروسي على سبيل المثال.

كان الشيء المشترك بين معظم فناني الواقعية النقدية الذين ساروا على طرق مختلفة هو إدراك الحركة المستمرة للواقع الاجتماعي. وعبر عن ذلك بشكل جيد غوغول الذي جذب انتباهه، قبل كل شيء، جمود الحياة وتفاهتها، تقليدية ورتابة الفكر. كتب يقول: «يُحسّ الجميع الآن، أكثر من أي وقت مضى، أن العالم في الطريق – ليس في مبيتٍ ولا في محطةٍ مؤقتة ولا في استراحة(١)». لم يكن مصدر هذا الشعور حوادث جارية في بلد واحد معين، بل سيرورات ذات طابع عريض. وولّد الإحساس بهذه التغيرات الجارية في العالم شعوراً حاداً بالجمود الاجتماعي والرتابة الروحية الخانقة.

ترتبط بفهم تطور الحياة الاجتماعية بشكلٍ وثيق وكأساسٍ حتمي لها مقولة التاريخية كسمةٍ للواقعية النقدية. وإذا كان فنانو الكلاسيكية والواقعية التنويرية قد

---

(١) ن. غوغول. المؤلفات الكاملة. ج ٨، موسكو ١٩٥٤ – ص ٤٥٥ (باللغة الروسية).

احتفوا كثيراً بالمثل والقواعد كقيمٍ ثابتة وراسخة، فقد كان كتاب القرن التاسع عشر الواقعيون، انطلاقاً من مبادئ تطور الواقع، سلبيين إزاء المقولات العقلانية الجاهزة معتبرين إياها عقبة أمام العكس الصادق السليم والعميق للواقع.

وفي حين سعى الرومانتيكيون إلى تجسيد المشاعر والتطلعات الإنسانية العامة مع إهمال الشروط الملموسة للزمان والمكان في الغالب، أكد فنانو الواقعية النقدية على تبعية الإنسان للشروط الحياتية والاجتماعية «المرئية» التي يحملها معه الزمن. ووجدت التاريخية تعبيرها في تمثيل ظواهر كل من الماضي والحاضر أيضاً.

لم يكن مجال تأثير واقعية القرن التاسع عشر ومضمونها وأشكالها انعكاساً مباشراً تماماً لتلك الحاجات الاجتماعية والجمالية التي حددت انطلاقها. فقد كان دم الحياة الجديد الذي تغذت منه مختلفاً ودائم التدفق. ولهذا السبب – تحديداً – كان الاختلاف بين الفن الواقعي في مطلع القرن التاسع عشر والنصف الثاني منه وبين الواقعية في الأدبين الألماني والروسي مثلاً. لكن كل ذلك لا ينفي الوحدة التي تسمح لنا بالتحدث عن الواقعية النقدية كمرحلة هامة وضخمة في تطور الأدب العالمي.

إنَّ ما قام به واقعيو القرن التاسع عشر في مجال تكوين وتطوير الشخصيات الإنسانية وصلاتها بالواقع الاجتماعي قد صار مفهوماً لأن تأثير الظروف الحياتية على عالم الناس الداخلي يغدو تدريجياً أكثر وضوحاً في الواقع ذاته، ولأن الفكر المبدع لفناني الكلمة الكبار كان موجهاً نحو دراسة علاقات الإنسان بالوسط الاجتماعي – الفرد بالمجتمع وتعميمها فنياً.

كان طبيعياً ألا تستطيع قوة الظروف جذب الاهتمام إليها في مرحلة النهضة حيث كان يجري تحرر الناس من ربقة القواعد والنظم القروسطية، وحيث كانت الحرية الداخلية للإنسان ذاته هي المطروحة في المقام الأول. لم يكن ممكناً كذلك كشف دور الشروط الاجتماعية بشكل كامل وواضح في عصر التنوير، إذ بولغ جداً في دور الفكر كأحد أهم العوامل الأساسية المحددة

لحياة المجتمع وفي دور الإنسان المتنور المصلح والشخصية القوية أمثال روبنسون كروزو. في أعمال القرن التاسع عشر الواقعية، بالمقارنة مع الواقعية التنويرية، لم يغتنِ فهم العلاقات المتبادلة للأفراد والظروف، بل وتغيرت التصورات حول الشخصيات وسيرورات تكونها وتطورها.

كان دور كل من بلزاك وغوغول هاماً جداً على صعيد إلقاء الضوء على الصلات والروابط القائمة بين الإنسان والوسط الاجتماعي. فقد حلّلا بعمق كبير تأثر الكينونة الروحية للناس بشروط وجودهم وأشكال تطويع الإنسان لهذه الشروط. وقاما، من هذه الناحية، بتعميمات فنية بارزة – أبدعا نماذج باهرة وخالدة.

رأى بلزاك تشابهاً بين الطبيعة والمجتمع من حيث تطورهما، فكتب في مقدمة «الكوميديا الإنسانية» ما يلي: «يُنشئ المجتمع من الإنسان، تبعاً للوسط الذي يفعل فيه، نماذج متنوعة بقدر ما هو موجود في عالم الأحياء[(١)]». تمتلك النماذج في المجتمع الإنساني، كما في الطبيعة بدون شك، ملامح ومميزات محددة معروفة. لكن تكونها غير محصور ضمن أطر معروفة محددة مسبقاً، فليس لسيرورة التكون هذه حد.

أولى مؤلف «الكوميديا الإنسانية» اهتماماً كبيراً للمحيط المعيشي للناس في المقام الأول، ومن ثم للمناخ الاجتماعي العام الذين يعيشون فيه ويفعلون. يترك المحيط على الإنسان، كما يعتقد بلزاك، بصماتٍ لا تُمحى، لكن الإنسان بدوره «يسعى لأن يسم كل ما يستخدمه لقضاء حاجاته بميسم أخلاقه وفكره وحياته[(٢)]». وتقوم، نتيجة ذلك في ظل شروط محددة وحدة الناس وواقعهم الاجتماعي المحيط. ومن هنا أساس طريقة بلزاك المعروفة بتناول وصف محيط أبطاله – الشوارع والبيوت التي يقطنون فيها، وضع المسكن من الداخل ونمط حياتهم اليومية – بادئ ذي بدء.

---

(١) بلزاك. المؤلفات الكاملة. ج ١ – موسكو ١٩٥٢ – ص ٢ (باللغة الروسية).

(٢) نفس المصدر السابق.

استخدم بلزاك مبدأ إدخال القارئ من بابٍ عريض مجال الحياة المصورة في العديد من أعماله. فيستهل روايته «الأب غوريو» بوصف الشارع الذي عاش فيه آل فوكيه حيث يعيش أبطاله الرئيسيون ثم ينتقل من الوصف العام للشارع والحي إلى تصوير مفصَّل للبيت من الداخل، ومن ثم إلى ساكنيه وذلك بشكل منطقي منسجم التفاصيل. فيشغل مكاناً هاماً مثلاً تصوير الجو العام للمنزل وللمكان الذي يجري فيه الحدث في كل من «يوجين غراندي»، «الفلاحون»، «البحث عن المطلق» و«بيترسيه». لا يقوم المحيط لدى بلزاك كمدخل للقص فحسب، بل وكبطل أدبي على قدم المساواة مع بقية أبطال العمل. وبالطبع يستخدم بلزاك، في كل مرة، هذه الطريقة في رسم الظواهر الحياتية والشخوص بشكل مختلف.

في وصفه لمحيط الأبطال وتأثيره على الإنسان لا يفصل بلزاك الوسط بالمعنى الضيق للكلمة عن الوسط المفهوم بشكل واسع كجملة عوامل حياتية سائدة مختلفة ومتداخلة ببعضها. تظهر المبادئ الأساسية السائدة للحياة في التعلق الجنوني بالأشياء، بمعادلها العام – المال، في السعي الحثيث والاستخذاء (الشائن) من أجل الغنى. كما تظهر في فوران الدوافع والرغبات.

يمتلك كل واحد من أبطال «الأب غوريو» سماته الخاصة، كما أن مصائرهم مختلفة. إلى جانب ذلك يتجلى تأثير العوامل الحياتية السائدة على كل واحد منهم وصولاً إلى مجال الأحاسيس والمشاعر والعلاقات العائدة إلى الخصائص المحلية الأصلية الضاربة جذورها في الواقع الإنساني – كالعلاقات الأسروية شعور الوالدين تجاه أبنائهما والأبناء تجاه الأب والأم.

إن غوريو مستعدٌ لإنكار ذاته من أجل تدبير حياة بناته وضمان نجاحهن وتأمين سعادتهن. إنه مستعد لأية تضحية كانت في سبيل خيرهن. لكن هذا لا يمنع أن يتصرف إزاءهن كما يتصرف إزاء أية ملكية خاصة مقدسة خلقها هو ويخاف، في ذات الوقت وباستمرار، أن يفقدها.

وإذا كان شعور الزهو والغرور المتسم بالأنانية يقترن لدى غوريو بتفانيه من أجل بناته، فإنهن يفتقدن كلياً حرارة التعلّق الفعلي بالأب. فقد تخلصن مبكراً، كما غدا دارجاً بشكل واسع، من تأثير مثل هذه «العواطف» التي لا تشكل عقبةً جدية أمام التعبير عن شعورهن: تقوم العلاقات الفعلية بين الأب غوريو وبناته على أساس تجاري.

قبل موته يدرك العجوز غوريو، الوحيد المنسي من قبل بناته، بألمٍ حاد وحسرة ممضة أن سحر الذهب الغادر قد دخل صميم عالمه الشخصي الخاص. لقد عرف قبلاً قوته والآن يقتنع على مثال أغلى الناس عليه من جديد أنَّ روح التجارة تنشر أوسع فأوسع سلطتها الجهنمية وتحكم سيطرتها القوية. وإذ يتذكر الأب العجوز بناته يهتف بما يلي: «آه لو كنت غنياً الآن، لو احتفظت بالمال لنفسي ولم أوزعْه لَكُنَّ الآن هنا يغمرن خدي بقبلاتهن.. كنَّ بكيْنَ وبكى أزواجهن وأطفالهن... بالمال يمكن شراءُ كل شيءٍ حتى البنات».

جذب اهتمامَ بلزاك سطوةُ المال وهوسُ الغنى اللذان نفذا إلى مختلف مجالات عصره. فأقام معرضاً كاملاً في أعماله لنماذج رجال الأعمال، الطمّاعين، المحتالين، السماسرة، البخلاء والمرابين مثل البارون نوسنجن، غراندي، هوبسك وغيرهم. وكان ذا أهمية، في هذا المجال، بشكل خاصٍ تطور الصراع بين الرغبة العارمة والسعي الحثيث غير المحدود للغنى؛ من جهة، وبين العلاقات والمشاعر الإنسانية الطبيعية من جهة ثانية، - هذا الصراع الذي تجسّد في أشكال متنوعة في سلسلة أعمال بلزاك وبشكلٍ خاص في رواية «بوجين غراندي».

يتكشف هذا الصراع هنا في التجربة الحياتية، في اعتقادات العجوز غراندي وآرائه في الحياة وفي سلوك بناته. ولا تتجلى الدراما الأساسية للرواية في ذلك فقط، بل وفيما يحصل في نفس العجوز غراندي ذاته من تصارع المشاعر الإنسانية الحية مع الرغبة في الادخار وتجميع الثروة.

كان غراندي في التجارة «حاذقاً، جشعاً وقوياً كالنمر. كان بمقدوره، إذا اقتضت الضرورة أن يخفي أظافره المفترسة، يلتمُ على ذاته كالكبّة، ينتظر دقيقة ثم يهجم في النهاية على ضحيته. يفتح كيس نقوده بعدها ويُسقط فيه الدراهم ثم يربطه ويخبئه. يفعل ذلك وهو في غاية البرود والرضى والهدوء». يجمع غراندي بين العمليات التجارية الضخمة والتقتير اليومي القاسي في كل شيء حتى تقليص حاجاته وحاجات أسرته.

لدى هذا العجوز البعيد كل البعد عن الشهامة نقطة ضعفه: تعلّقه الشديد الشديد بابنته. فيوجين هي الإنسان الوحيد في العالم الذي يحبه. لكنها لا تشاطره رغباته وتطلعاته، بل تفعل على هواها دوماً وتتحدى إرادته. على الرغم من حب غراندي لابنته، فإنه لا يتراجع ولا يتخلى عن شيء كرمى لها، إذ يرى أن الطريقة التي اختارها للتعامل وحدها السليمة. «فالحياة الإنسانية كلها – كما قال لموثق العقود كروشو – صفقة وتجارة يا صديقي العزيز». ومخلصاً لهذه القاعدة يعقد صفقة تجارية مع ابنته بالذات، يخدعها ويسلبها ما ورثته عن أمها بعد وفاتها.فرغبته في جمع المال لا تعرف حداً ولا ترتوى، ولا يقيم في ذلك وزناً لأية معايير أخلاقية.

يوجين غراندي، بنقائها وصفائها الروحي، بحبها للناس وثقتها بهم، مصوَّرة كإنسان يعاني من حقارات الحياة، وهي في ذلك غالباً ما تتلقى الضربات، إنها، قياساً إلى الوسط الذي تعيش فيه، وإلى الناس الذين تتعامل معهم، حالةٌ شاذة، وقد استطاع الكاتب أن يصوّر وضعها بشكل معبّر جداً.

في «هوبسك» استطاع بلزاك أن يجسد بوضوح كبير صورة الإنسان الطمّاع والشحيح «المتفلسف» الذي لا يسعى إلى تسويغ الأفعال الوضيعة، بل وإلى تجميلها. فهو واثق جداً أن وضعه في المجتمع وطبيعة عمله يوفران للإنسان غاية الرضى والاطمئنان. يرى ميزته كمرابٍ في أنه، قبل كل شيء، بعيد عن الأوهام التي يقع في أسرها كثيرون من الناس. يقول بهذا المعنى ما يلي: «... إنَّ الرغبات البشرية وصراعات المصالح المستعرة في المجتمع الحالي تمر من أمامي، فألقي عليها نظرة وحسب، أما أنا بالذات فأعيش في هدوء واطمئنان».

لكن ما سلف لا يأتي، برأي هوبسك، على كل سحر حرفته. ففي هذا العالم المتغيّر ثمة إحساس وحيد مؤكد هو غريزة حب البقاء؛ وأنفع خيرات الدنيا هو الذهب، ففيه تتمثل وتتركز «كل قوة البشر»، من يملكْه يَطال كل شيء بما فيه السيطرة على الناس. يرى هوبسك أن الصراع بين الأغنياء والفقراء حتمي ويحصل في كل مكان. لذا «فمن الأفضل أن تأكل الآخرين قبل أن يأكلوك». يُتيح وضع مالك الثروة للإنسان – برأي هوبسك – ألاّ يخضع لأحد وأن يُملي إرادته على الآخرين: «بكلمة واحدة أملك العالم دونما تعب ودون أن تكون لهذا العالم أية سلطة عليّ».

لكن واضحٌ جداً أن ذلك ليس سوى وهم يتمسك به هوبسك. فهو ليس بحراً، بل عَبْدَ المال وخادمه. ويبيِّنُ بلزاك أن جمع المال يأسر ويستعبد المخلصين له ويضطرهم، بعرق الجبين، لخدمة معبودهم – المال.

يعتبر نموذجا هوبسك وغراندي من التعميمات الفنية الكبرى التي تكشف المنحى الرئيسي والسمات الجوهرية للواقع التاريخي. ففيهما انعكست «فلسفة» حب الغنى ومعادلة مجتمع الملكية الخاصة – حرية المالكين.

لم يكن زمن بلزاك مرحلة تمت وتعززت فيها العلاقات الاجتماعية البورجوازية، بل ومرحلة تغيّر خلالها الإنسان وحصل تأقلمه مع الشروط الجديدة للحياة. أكد الكاتب على أن «النظام الاجتماعي يؤقلم الناس طبقاً لمتطلباته ويُفسدهم إلى الحد الذي لا يعودون فيه مشابهين لذواتهم». انعكست مثل هذه السيرورات الخاصة بأقلمة الناس وتكونهم على شكل آخر لدى بلزاك، بشكل بارز على مثال بعض أبطاله، مثل رافائيل دي فالانتين «الجلد المسحور»، La peau du Chagrin، راستنياك ولوسيان شاردون وغيرهم.

في تجسيده قصة شباب عصره يركز الكاتب بشكل أساسي على اصطدام الآمال والأحلام الخيرة النبيلة بسطوة الذهب والأنانية والرياء وحقارات المجتمع، وكيف يقع الأبطال في شرك الأخلاق السائدة ويسقطون.

في قصة حياة جيل الشباب الذي يصوره بلزاك كثير من الأمور العامة والمتقاربة. فهم أقوياء مفعمون بالحيوية، ممتلؤون همةً ونشاطاً تحدوهم رغبات وطموحات للاضطلاع بشيء، بأمر هام ونافع للمجتمع. لكن، وعلى اعتبار أنهم ينتمون إلى طائفة من الناس لا تملك مقدرات كافية ولا تتمتع بجاهٍ رفيع في المجتمع، لذا عليهم أن يتدبروا أمرهم ويعوّلوا على أنفسهم في المقام الأول. فيقدمون إلى باريس من الأقاليم تدفعهم بواعث طيبة ويحدوهم الأمل في توظيف طاقاتهم وبلوغ النجاح. لكن العاصمة تستقبلهم بتجهم، تُفسدهم وتسحرهم في الوقت نفسه ببريقها وأضوائها وبهرجتها وبالقوة المدهشة للمال وما يوفره من متع ولذائذ.

إن العالم الروحي لهؤلاء الأبطال الشباب مختلف اختلاف السبل التي أوصلتهم إلى ما هم عليه. لكن يتجلى في هذا الاختلاف ذاته التأثير الهائل لمبادئ الحياة السائدة.

فإذا كان رافائيل دي فالانتين قد أقدم بدون تردد على عقد صفقته الخيالية القذرة مع التاجر، فإن لوسيان شاردون وراستيناك يعانيان تردداً صعباً قبل أن يقدما على الخطوة الحاسمة – أي أن يتصرفا وفق روح العصر ويحصلا، مهما كانت الوسائل، على وضع رفيع في المجتمع. فقد حاولت مجموعة الناس التي التقى بها لوسيان فور وصوله إلى باريس أن تجنبه السبيل الخاطئ، لكن دون جدوى. فإغراءات الرفاه، ولا قياس، كانت أقوى تأثيراً على لوسيان من نصائح الناس الطيبين.

خلال ذلك تظهر فكرة لدى لوسيان: يمكنه الاستجابة بعض الشيء إلى نداء الضمير، عدم الإمعان في الضلال وتجنب بعض الخطايا والمزالق الكبيرة في نفس الوقت، أي أن يصل مبتغاه ويبقى إنساناً حراً مستقلاً. لكن الحياة تدل على أن للسير في هذه الطريق منطقه الخاص القاسي. فبلوغ الأهداف التي وضعها أمامه تتطلب تضحيات مستمرة، وهو يقدمها ويهوي مقابل ذلك إلى نهايته المأساوية.

راستنياك، بالمقارنة مع لوسيان، يسير في طريقه بنجاح دون عثرات ويحصل على ما يرمي إليه. إنه نموذج «واضح» على التأقلم مع المناخ المحيط، لكن ما يجمعه وأمثاله إنما هو التخلي عن القيم الخلقية والسلوكية السليمة التي لا وجود ولا معنى لها في هذا الوسط تسيطر فيه الحقارة والرغبات الوضيعة. وليس مصادقةً أن يتلاقى لوسيان وراستنياك مع فوتران «عبقري الشر والفساد». فوتران إنسان صدامي، لا يهاب أحداً ولا يتورع عن فعل أي شيء في سبيل تحقيق ما يريد، ويعتبر هذا النموذج أحد الإنجازات الإبداعية الكبرى للكاتب.

تكشف لنا إبداعات بلزاك عن تناقضات داخلية حادة. وهذا لا يتجلى في الخلاف القائم بين أراء الكاتب السياسية وبين تعميماته الفنية للواقع الفعلي، بل وفي منهجه الإبداعي. فقد سعى بلزاك لكشف القوانين العامة لتشكل الشخصيات الإنسانية والبواعث العامة لسلوك الناس، وفي تجسيده لروح العصر أكد على أنّ «أبطال الروايات يجب ألا يكونوا شواذاً». مع ذلك فقد صور أبطالاً لم يخضعوا لتأثير القواعد والمنطلقات الاجتماعية السائدة. وهذا الأمر يتفق وواقع الحقيقة الموضوعية. بيد أن هؤلاء، برأي الكاتب، استثناءات ويشكلون شذوذاً عن القاعدة والقانون العام. ومن هذا المنطلق كان تصويره ليوجين غراندي وللعديد من شخوص رواياته.

في «الأوهام الضائعة» رسم بلزاك نموذج ميشيل كريتون «الجمهوري الرفيع الطراز الذي حلم بإقامة اتحاد أوروبي وشارك بنشاط عام (١٨٣٠) في حركة السان سيمونيين». ميشيل كريتون إنسان من طراز رفيع ذي مطامح نبيلة يقاوم التدجين والمساومة ويرفض التخلي عن مبادئه في الحياة. تقول الرواية عنه ما يلي: «غجريُ عَالَمِ العقل والفكر ورجل الدولة العظيم هذا، الذي كان ممكناً أن يغيّر وجه العالم، مات في دير سان ماري كجندي بسيط».

يتميز دانيل دي آرثر – بطلٌ آخر في «الأوهام الضائعة» – بصلابته وعزمه الذي لا يلين في الدفاع عن الأفكار. لقد أُعجب بلزاك

بهذين النموذجين لأنهما رفعا رأسيهما فوق موجة الحقارة والنفعية التي اكتسحت المجتمع. لكنه اعتبر مجموعتهما واحةً صغيرة في صحراء باريس.

في مرحلة نمو وتوطد أركان «الوضع الجديد» لا تكون منطلقاته المناقضة في الغالب جلية بما فيه الكفاية. وبلزاك، في أحسن الأحوال، لم يستوعب هذا الأمر أيضاً كظاهرة وليدة هامة ذات جذور عميقة في الحياة. وهذا الظرف هو ما حدّد رسم الكاتب لهؤلاء الناس الذين لم تؤثر عليهم الظواهر البورجوازية السائدة كأحد الاستثناءات «الطريفة» لقانون الحياة الشامل.

إنَّ سعي بلزاك لأن يشمل تصويره كل غنى الواقع الاجتماعي في مرحلة حاسمة من التغيرات الاجتماعية والسياسية والبسيكولوجية والأخلاقية هو مصدر إبداعه الملحمي. وفي رسمه بانوراما حياة المجتمع المعاصر له قرن الكاتب، كما أشرنا إلى ذلك، تصوير المبادئ الرئيسية للسلوك الإنساني بكشف تلك السمات التي تميز بها أناس كان لهم وجود في بعض زوايا المجتمع.

«الكوميديا الإنسانية» لوحات الحياة المصطخبة الهادرة دونما توقف وصراع الرغبات والدوافع الحاد، لوحات الهزائم والانتصارات، التحليق والسقوط. ومع أن العالم الذي تعكسه أعمال بلزاك هو في حالة توازن وانسجام داخلي لكن لا تنتفي إمكانية حدوث تغييرات فيه. أما طابع هذه التغييرات وكيف يمكن حصولها، فهذا ما لم تتطرق له «الكوميديا الإنسانية». وتوجيه الملامة للمؤلف بهذا الشأن غير وارد، لا بل سذاجة حقيقية. فعظمة بلزاك والعديد من كتاب القرن التاسع عشر البارزين لا تكمن في نبوءاتهم الصريحة، بل في تحليلهم المعمّق للواقع وتعميمه فنياً والذي كانت إحدى خلاصاته الموضوعية الاعتراف بضرورة تغيير المجتمع وبناء الحياة على أساس مبادئ الإنسانية والعدالة الاجتماعية.

جذبت اهتمامَ غوغول أيضاً باستمرار مسألة تأثير الوسط الاجتماعي على الإنسان. وكبلزاك صوَّر مؤلف «الأرواح الميتة» بشكل واسع المحيط المعيشي الذي كانت لأبطاله صلة مباشرة به. في كشف هذه الصلة سار غوغول أبعد من بلزاك مبيناً ذلك «الالتئام» الذي يحصل بين الإنسان والعالم المادي وحيث يغدو «المحيط» دلالة البطل والبطل دلالة الأشياء.

فلنتذكر منزل سوباكيفيتش ووضعه من الداخل الذي يشبه جداً صاحبه: «كان كل شيء فيه ضخماً ثقيلاً مكيناً إلى درجة عالية وذا شبهٍ عجيب بصاحب البيت ذاته... فالطاولات والكنبات والكراسي كلها كانت ثقيلة متعبة. بكلمة واحدة بدا وكأن كل شيء وكل كرسي يقول: أنا سوباكيفيتش أو أنا أيضاً شبيه بسوباكيفيتش». يعبِّر هذا المبدأ الإبداعي عن نفسه أيضاً بشكل مختلف لدى رسم صورة ومحيط شخوص الرواية الآخرين. فالعفوبة «الأنيقة» في بيت مانيلوف والعريشة بحواملها الخشبية المنقوش عليها عبارة «حَرَمُ السكينة والتأمل» كلها منسجمة مع البطل كالتنميق العاطفي الرفيع لحديثه.

عكس غوغول كبلزاك أيضاً بعمق هجوم الروح التجارية، (الماركنتالية) العنيف الذي كان برأيهما إحدى سمات القرن التاسع عشر. لكن مهما كانت متقاربة لدى كل منهما بعض مبادئ تصوير الحياة والناس والنماذج والصور التي أبدعاها وطابع الظواهر التي تناولاها، فإن التعميمات الفنية لكل منهما مختلفة جداً.

كان الركود الاجتماعي والخمول الروحي، وليس الانقلاب في الحياة الاجتماعية والفردية أحد أهم مواضيع إبداع غوغول الفني. وقد صوَّر الكاتب ذلك، كما أشار إلى ذلك كثيرون قبلاً، ككارثة اجتماعية وقومية. كشف مؤلف «الأرواح الميتة» عن تغلغل الماركنتالية في وسط متميز بالتخلف والانغلاق والطفيلية. لم يركِّز غوغول، بالمقارنة مع بلزاك، على تصوير اضطرام الرغبات والدوافع وحدّة المسائل الحياتية الناجمة عن التعطش للغنى، بقدر ما

ركّز على تفاهة، وحقارة «الكائنات» والتركيز البارد على جمع المال بدون كلل ورغم أنف كل القيم الإنسانية.

جسّد الكاتب النثرية المضنية للحياة التي يقترن خلالها نشوء أبطاله بتعلقهم المريب بالأشياء وبهوس التملك. تشير أعمال غوغول إلى انغماس الإنسان في وَحْلِ التفاهات والصغائر الدَبِق وفقدانه حسَّ الحياة الصميمية الحية. ترتبط بشكل وثيق بنثرية الحياة وبرودتها وسيطرة الروح التجارية سيرورةُ الإفقار الروحي للناس التي صورها الكاتب بقوة مذهلة. فيتسم أبطاله بضيق الأفق الفكري، بقزامة الفكر والطموح وبالانحطاط الخلقي.

لا تكمن ميزة تشيتشيكوف وسمة شخصيته بوجه عام في أنه يشتري «نفوساً ميتة» مستغلاً في ذلك محيطاً خاملاً متأخراً، بقدر ما تكمن في حيويته المدهشة وخبثه وحربائيته وقدرته التنكرية التي تتيح له اصطياد نفوس الأحياء وتؤثر بشكلٍ عجيب على المحيطين من حوله. فاقتران الشخصية البراقة باللاأخلاقية وبالقدرة على التكيف مع شتى الأوساط والشروط والسير في ذات الوقت قدماً إلى الهدف المنشود من صميم صفات تشيتشيكوف، وهذا ما يعطيه كنموذج بعداً بسيكولوجياً – اجتماعياً وتاريخياً.

يتسم معظم أبطال غوغول، المتكونة شخصياتهم في جو احترام وتمجيد الامتيازات والرتب والمناصب، بالتصورات المضخمة عن الذات والوهمية في أساسها من جانب وبالعمل، بأية وسيلةٍ كانت، «للارتقاء» والحصول على نفوذ أو سلطة ما من جانب آخر. وينطبق هذا الأمر على شخوص رواية «الأرواح الميتة» ومسرحية «المفتش» وعلى أبطال أعمال غوغول الأخرى. وفي «المفتش» يقترن هذا النوع من «تضخم الذات» لدى البطل بالرغبة العارمة «للعب دور أعلى منه». فخليستاكوف وضيعٌ يفكر نفسه قمة وفارغٌ تافه يميل لاعتبار نفسه شخصيةً مهمة.

إن خليستاكوف قريب في جوهره البسيكولوجي بدون شك إلى حدٍ معين من شخصيات أبطال غوغول الآخرين مثل تشيرتولوتسكي «العربة»،

بيروغوف «شارع نيفسكي»، نوزدروف ومانيلوف. أحسَّ هرزن في حينه بالقوة التعميمية الكبرى لنموذج خليستاكوف وبصلته الحية بالواقع التاريخي فسجّلَ في دفتر مذكراته عام ١٨٤٣ في معرض وصفه لفئات المجتمع الحاكمة ما يلي: «ليست ثمة أفكار وأهداف معينة ما دام نموذج خليستاكوف يتكرر بدءاً من الكاتب والديواني وحتى القيصر».

إن عمق وتنوع نماذج غوغول وتنوعها قد أدهش معاصري الكاتب؛ وسماتها هذه تثير إعجاب كل قراء عصرنا. ويجدر أن نؤكد على أن معظم تعميمات هذا الكاتب تضرب بجذورها في عمق هذا الوسط الذي كان – كما ذكرنا – يتسِم بالركود والخمول.

ما زلنا نصادف حتى الآن في النقد الأدبي أحياناً آراء تقول أن النموذج الأدبي يحمل في ذاته السمات الأساسية المميزة لوسط اجتماعي محدد ولمرحلة زمنية معينة من تاريخه. أي أن هذا النموذج «يستنفذ» مضمون الوسط المشار إليه بكل سماته وخصائصه الجوهرية. وهذا يعني، وفقاً لوجهة النظر هذه، أن التطابق بين الوسط والتعميم الفني واضح وسليم بشكل لا يمكن معه أن تقوم نماذج أدبية مختلفة تجسد الخصائص الفعلية لهذا الوسط المعني. وبما أنَّ النظرية تدخل في هذه الحالة في تناقض حاسم مع الحقائق الأدبية، لذا تطرح نفسها أحياناً الرغبة بتقسيم الوسط إلى أجزاء «وإلصاق» نماذج فنية بمختلف شرائحه وفئاته.

واضح أن ذلك ليس سوى معالجة سوسيولوجية فجة للتعميمات الإبداعية. فالكاتب الواقعي يسعى لكشف المنطلقات الأساسية العامة للحياة، حركتها وخصائص بسيكولوجيا وسلوك الناس وعلاقاتهم الاجتماعية، ولا يفسر أبداً مفاهيم ومقولات مجردة. وفي التطور الفعلي لواقع هذا الوسط الاجتماعي أو ذاك – حتى وإن كان في هذه الحالة لا يتسم بصراعات بيّنة – يظهر خليط مختلف جداً من الخصائص والسمات الإنسانية المتناقضة والشخصيات المتنوعة.

يمكن أن تكون أعمال غوغول، بوجه خاص، مثالاً معبراً ودالاً على قدرة الفنان لأن يُنشئ من مادة ما في الحياة اليومية، تبدو بسيطة لا تثير الاهتمام، نماذج فنية مذهلة في أصالتها وقوتها واكتمالها. ولا شك أن غوغول، إذ يعطي أهمية كبرى لتصوير «الشخصيات اليومية العابرة» التي «يغصُّ بها طريق حياتنا الصعب والممل»، يرفض التصوير الناتورالي الفج. لقد ركّز بشدة وحزم على سمات أبطاله ودقق فيها ليكشف منحى الواقع والأسس العميقة لبسيكولوجيا الناس.

لا ينفصل تكوين النموذج الفني عند مؤلف «الأرواح الميتة» عن تصوير التفاصيل الملموسة لحياة البطل. والاقتران العضوي للتفصيل الصغير بالأمر الجوهري وإبراز أهم خصائص الشخصية يُعطي تعميمات غوغول الفنية قوةً إقناعية وشمولاً مدهشاً. لم يعنِ تصوير الصلات الوثيقة بين الإنسان والوسط الاجتماعي الملموس على الإطلاق أن الخصائص البسيكولوجية المعبر عنها في هذه الشخصية أو تلك قائمة في هذا الوسط وحسب. وأدرك غوغول بوضوحٍ هذا الأمر، فأكد أنه لا يسعى لكشف الملامح المحلية لمحيط الناس، بل خصائصهم الجذرية الأساسية. وقد قال بهذا الصدد ما يلي: «كل واحد منا كان لدقيقة، إن لم يكن لبضع دقائق، أو يمكن أن يكون خليستاكوفاً، لكنه لا يريد الاعتراف بذلك».

يترافق تصوير غوغول للجمود الروحي والتدهور الخلقي المشبع بروح السخرية والهزل بهجاء مرٍ للشخصيات الوضعية. كان الكاتب مقتنعاً بضرورة تحسين الإنسان وتقدم المجتمع، ولا تدل على ذلك تصريحاته العامة فحسب، بل واختياره لمواضيع أعماله الفنية ورأيه كمؤلف بالواقع الذي يطرحه. لكن إذا كانت الشخصيات، كما صوّرها الفنان، قد شوّهها الوسط الاجتماعي ونمط الحياة السائد، كيف يمكن أن يحصل تطور الإنسان إلى أفضل، ما الذي سيسمح بتغيير هذا النمط من الحياة، وما هي أصول تلك التغيرات الهامة في المجتمع التي تقود إلى البعث الروحي للناس؟ ما كان ممكناً لمؤلف «الأرواح

الميتة» مطلقاً تجنب هذه المسائل التي تتصل بجوهر أعماله، وعدم عثوره على حلول لها كان أحد أسباب أزمته الفكرية والفنية التي عانى منها جدّياً.

وكبلزاك لم ير غوغول القوى الفعلية المؤهلة للفعل باتجاه تحسين أوضاع المجتمع. لكن لم يتسم عالمه الفني، بالمقارنة مع رؤية بلزاك الفنية للواقع، بالانغلاق الداخلي. فقد فتح تناوله للحياة الشعبية أفقاً عريضاً أمام وعيه الذاتي ككاتب وأغنى أعماله الإبداعية. فقد عثر في هذه الحياة الشعبية على خصائص وشخصيات أخرى مختلفة عن تلك القائمة في حياة طبقات المجتمع المسيطرة، من حيث غناها الداخلي، عفويتها، مفهوماتها الطبيعية، لا نفعيتها وقدرتها على خدمة القضية العامة. ولقد غذّت هذه المزايا الروحية والقدرات البناءة الخاصة الكامنة لدى الشعب إيمان غوغول بالمستقبل وبإمكانية التغيير.

لا تكشف صورة الشعب في «الأرواح الميتة» من خلال السرد الروائي والتصوير المباشر، بل ومن خلال حركتها ودلالات تطورها الداخلي. يقوم الشعب هنا – في أرفع مظاهر شخصيته – كحامل للقيم الأخلاقية والروحية ومقياس ما هو حي وصميمي. روسيا والشعب كلٌ واحد في الرواية، نقيض «الأرواح الميتة» و«سادة المجتمع». يرتسم ذلك بشكل معبر في صورة العربة – الطير التي ترمز إلى روسيا ومستقبلها: «آه أيتها العربة – الطير! أعرف أنه ما كان ممكناً أن تخلقي إلا عند شعبٍ شديد البأس». وليس من باب المصادفة إطلاقاً أن يكون من يُسرج ويجهّز هذه العربة – الطير «موجيك أشعث هماماً من ياروسلاف».

لكن الشعب عند غوغول – وهذا غير مناقض للحقيقة – قوة عظيمة من حيث مقدرته وجوهره فقط، أما في الحياة الواقعية فغالباً ما كان يمثُّل في صورة الصغير بتروشكا أو الخال ميتيا. بدت العلاقة بين الواقع الاجتماعي والخصائص الأصيلة العميقة للشعب معقدة للغاية، وكان تتبع التأثير المباشر لهذه الخصائص على المناخ الاجتماعي العام للعصر عملية صعبة بالنسبة لغوغول.

مع ذلك لم يَغِبْ عن غوغول فهم ضرورة التغيير الاجتماعي والإحساس الحاد بذلك. وهذا ما حفزه للتعرض لعلاقات الإنسان بالوسط من منظور جديد ولأن يرى هنا عملية تأثير متبادل يسهم في التطور وإغناء عالم الناس الروحي. وفي الجزء الثاني من الرواية يؤكد الكاتب، من خلال شخصيتي تينتيكوف وأولينكا، على دور التربية والأفكار التقدمية في تكوين شخصية الإنسان. أما البطل الإيجابي الذي اعتبر تجسيده أمراً في غاية الأهمية، فلم يتصوره على شكل مجموعة «فضائل» بل كشخصية عملاقة يقترن فيها الشخصي بالمنطلقات الوطنية العريضة، بخدمة المثل الاجتماعية العليا – يجب أن يكون المعادل المعاصر لِبَطَله التاريخي – تاراس بولبا.

ومعلوم أن تخمّر فكرة «الأرواح الميتة» في ذهن غوغول قد حصل في الفترة التي كان منكباً فيها على كتابة روايته التاريخية «تاراس بولبا». كما أن التنقيح الثاني لها قد حصل بين عامي ١٨٣٩ و١٨٤٢، أي في مرحلة أقصى انهماكه بكتابة «الأرواح الميتة».. ولا جدال في العلاقة الداخلية المتينة القائمة بين العملين وهذا ما أكد عليه مراراً الدارسون.

كثيراً ما يقيم البعض «تاراس بولبا» كتعبير جلي للخلفية الرومانتيكية الملموسة في أعمال غوغول المتقاطعة مع مبادئه الواقعية. لكن القول بالجوهر الرومانتيكي لهذا العمل غير مشروع ولا يستند على أساس صحيح.

فمن المعروف أن إحدى السمات المميزة للأدب الرومانتيكي هو التناقض بين البطل والمجتمع، بينه وبين محيطه. كما تتكشف السمات الداخلية للبطل الرومانتيكي إمّا بالرفض المباشر الصريح للحياة النثرية التافهة، أو بالابتعاد عن أمورها اليومية. تبدو علاقة البطل الرومانتيكي السلبية بما يحيط به بشكل بارز في قطيعته مع العصر الذي يعيش فيه. وفي سعيهم لكشف الخصائص الأبدية الخالدة للإنسان والروح الإنسانية صور الرومانتيكيون أبطالهم، قبل كل شيء، بمعزلٍ عن السمات والخصائص الملموسة التي يتسم بها أناس عصر محدّد.

أما تاراس بولبا ورفاقه فيجسِّدون الوحدة الرفاقية التي ولدت في غمار الكفاح المشترك من أجل الاستقلال الوطني. وتتسم الرواية بالتاريخية العريضة الحقيقية والاستكشاف العميق لروح العصر. كما أنشأ الكاتب شخصيات تاريخية نموذجية صُورت بشكل متداخل مع كشف الخصائص المميزة للعصر المصوّر. كل ذلك يُعطينا المسوّغات للتعامل مع «تاراس بولبا» كأثرٍ أدبي واقعي في الأساس، علماً أنه لا يخلو من بعض عناصر الرومانتيكية المتصلة بتجسيد المثل الأعلى للكاتب ونماذج السلوك الإنساني.

واقعية «تاراس بولبا» مختلفة جوهرياً عن واقعية «الأرواح الميتة» فعكسُ الواقع التاريخي في الأولى متمحورٌ، في المقام الأول، حول كشف البطولة – كل ما يرفدها أو يعوق تحقيقها. وفي ذلك وجدت تعبيرها القوي والمميز علاقة الإنسان النشطة بالواقع ورغبته في تغيير الظروف الحياتية. يحدد هدف كشف البطولة الشعبية الذي سعى إليه الكاتب كل القوام الفني للرواية وبناء الصور واللغة الفنية. وإذا كان الوسط في «الأرواح الميتة» قد كُشف في نهاية الأمر كنمطٍ حياتي، فإن الشخصيات في «تاراس بولبا» قد كونتها ظروف تاريخية معينة عندما «هبَّ الشعب هبَةِ رجلٍ واحد، عندما أصبح الإنسان مغواراً بعد فَقْدِهِ مأواه وازدرائه كل الأخطار، ونسيانه فيما إذا كان ثمة ما يُخيف في هذا العالم».

تُشكل «الأرواح الميتة» و«تاراس بولبا» شكلين مختلفين في التعميم الواقعي للحياة، لكنهما يلتقيان من حيث تشابه مبادئ النمذجة والأساس الفكري الواحد.

يرى بعض النقاد أن أعمال غوغول وبخاصة «الأرواح الميتة» قريبة جداً من مبادئ فن النهضة؛ ودليلهم على ذلك تكامل صورة النموذج الفني لديه. انطلاقاً من ذلك يؤكدون أن غوغول قريب، من حيث منهجه الفني، من كتاب عصر النهضة. لكن لدى التدقيق في هذه المسألة لا يمكن إلا أن نلاحظ أن طريقة غوغول في التعميم الإبداعي للواقع مغايرة جوهرياً لطرق وأساليب

كتاب النهضة. فإذا كان تحرر الإنسان من أواصر العصور الوسطى وإبراز قواه الروحية محور اهتمام فناني النهضة، فإن «الأرواح الميتة» تكشف وقوع الإنسان في أسر ظروف الحياة اليومية والمعيشية وتمزقه. كذلك «تاراس بولبا» بعيدة عن سمات أدب النهضة. أما فيما يخص تكامل صورة النموذج الفني، فهذا أمرٌ تميزت وتتميز به أعمال كثيرين من الكتاب الواقعيين. علماً أن هذه السمة لذاتها لا تشكل أساساً كافياً لهذا الزعم. لكن يمكن التحدث وبكل جرأة عن الملامح «النهضوية» في أعمال بوشكين، علماً أنها تنعكس هنا بشكل خاص مميز لهذا الشاعر العظيم.

- ٥ -

غنّى بوشكين الحياة وطاقات الإنسان الروحية، واقترن ذلك بإدراكٍ للعطب القائم في صلب البنيان الاجتماعي ككل وشعور حادٍ به. وهذا ما يجعله قريباً من كتّاب النهضة. فيتّسم مؤلف «يوجين أنيجن»، «بوريس غودينوف» بفهم عميق لحتمية التغيرات الاجتماعية، بالنظرة التاريخية للأحداث الاجتماعية وبالاهتمام الجدي المسؤول، في نفس الوقت، بكل القضايا والأمور الهامة في الحياة المعاصرة.

من الصعب أن نجد في الأدب الروسي كاتباً كبوشكين تميز بهذا القدر من الإحساس بحركة الزمن وتعاقب العصور. تشكلت نظرة هذا الكاتب التاريخية للظواهر الاجتماعية تحت تأثير أحداث أواخر القرن الثامن عشر ومطلع التاسع عشر، بما في ذلك حروب نابليون وحرب عام ١٨١٢ الوطنية في روسيا – هذه الأحداث التي هزّت من الأعماق أسس النظام الاجتماعي القديم وأظهرت «طبيعة» وضرورة سيرورات التطور الاجتماعي.

إن النظرة البوشكينية للواقع قريبة من أفكار النهضة. فتأكيده على الإنسان كأهم قيم العالم الثمينة الخالدة، إنما غذاه نهوض الإحساس بالشخصية الذي ميَّز مرحلة القلق والتذمر الفكري التي ذر قرنها عقب الحرب الوطنية الروسية ضد

نابليون عام ١٨١٢. اقترن نهوض الإحساس بالشخصية بشكل وثيق بالبحث عن حلول للمسائل الاجتماعية التي أنضجها الزمن وطرحتها المرحلة. وقد كان الاحتجاج القوي والجريء، الذي جسدته أعمال بوشكين، تعبيراً عن استيائه من مجمل النظام الاجتماعي – السياسي والحقوقي ومن العلاقات الاجتماعية القديمة المهترئة، تعبيراً عن تطلع الكاتب صوب المستقبل.

بوشكين وغوغول متقاربان في بعض جوانب إبداعهما. لكن الاختلاف بينهما جوهري وواضح جداً؛ ولم ينشأ بقوة خصائص الزمن الذي وضع أساسه (علماً أن لذلك أهمية معينة) بقدْر ما أسهمت فيه الميول والاتجاهات الحياتية والفنية المختلفة لكليهما التي تكونت في ظل شروط مختلفة، وكذلك طبيعة الظواهر الاجتماعية التي جذبت اهتمام كل منهما.

لم يسبق غوغولَ أحدٌ في تقدير أفق بوشكين الإبداعي، عظمة وشمولية عبقرية. تجلت هذه السمات بشكل بارز في تنوع الظواهر الحياتية التي غدت موضوع أعماله وفي حيوية أساليب تعميمه الفني للواقع. وعلى هذا الصعيد يجدر أن نشير في المقام الأول إلى سمات تصوير بوشكين للمشاعر والدوافع والأفعال الإنسانية.

أثارت اهتمامَ الكاتب طبعاً شخصيات الناس المختلفة التي تتقاطع فيها سمات بسيكولوجية – اجتماعية أساسية عامة. ولاقت تعميمات فنية من هذا النوع تجسيدها في «يوجين أنيجن»، «بوريس غودينوف» وفي قصائد وقصص بوشكين الأخرى. لكن لم يكن اهتمامه منصباً على الشخصيات من حيث هي محصلة أو وحدة خصائص مختلفة فحسب، بل وأثارت فضوله مظاهر يقظة مشاعر، رغبات ودوافع معينة من شأن تصويرها أن يكشف طبيعة الإنسان بعمق أكبر من تصوير شخصيات كاملة مستقلة.

جذبتْ اهتمامَ بوشكين كذلك ظواهر اجتماعية خرج عكسها عن أطر تكوين الشخصية العادية أو حتى البطولية. إلى ذلك ننسب مثلاً صورة الشعب في «بوريس غودينوف» وصورة بطرسبورغ في «الفارس الحديدي».

عندما نتحدث عن تصوير بوشكين للمشاعر والدوافع، فإنما نعني غنائياته، تراجيدياته الصغيرة وأقاصيص بيلكين. لا جدال مطلقاً في أن معاناة وهواجس الشاعر تجد تعميمها الفني في الأعمال الغنائية؛ لكن التعميم هنا مختلف عن التصوير الشامل المتكامل للشخصيات.

ففي حين لا يفترض وصف الشخصية تجسيد المجال العاطفي فقط للبطل، بل ووصف نشاطه وأفعاله، تبقى الغنائية بشكل أساسي مجال تعبير عن المشاعر والأفكار. إن كل سمة في شخصية البطل يصورها الكاتب تفهم من خلال علاقتها وصلتها بالخصائص والسمات الأخرى. أما البوح الغنائي فينطوي على معنى داخلي مستقل؛ لكن من شأن النظر إليه كعنصرٍ معين معزول لشخصية ما مصممة ذهنياً أن يقود إلى تقزيم المضمون الاجتماعي والفلسفي.

كان عالم المعاناة الروحية بالنسبة لبوشكين مجال المشاعر الإنسانية الطبيعية، البعيدة عن الزهدية السكولاستيكية والرياء والتظاهر الكاذب وعن الفجاجة والحذلقة التافهة – مجال المشاعر المتشحة بألوان الواقع في المقام الأول. ووجد عالم المعاناة هذا تعبيره الهارموني في غنائيات الشاعر. كما رأى إلى جانب ذلك تجليات متنوعة لعالم الناس الروحي، بما في ذلك طبيعة تطوره الأحادي الجانب وتحول الإنسان إلى عبد للدوافع والرغبات.

تصوِّر لنا قصيدة «الفارس البخيل» بشكل فائق رغبة تجميع الثروة التي تتملك الإنسان كلياً والتي لا تسوّغها حالات وظروف حياتية «معينة» موضوعية تستدعي ذلك، بل أساسها ما يهيئه المال من سلطة شاملة غير عادية على الناس والاستمتاع بالسيطرة عليهم والتحكم بهم وبأفعالهم. يختلف عكس بوشكين للبخل جوهرياً عن تصوير الكتاب الكلاسيكيين لمثل هذه الرغبات والدوافع، فإذا كانت قد بدت في أعمالهم كخصائص مجردة لطبيعة الإنسان، فإنها كُشفت من قبل بوشكين كأحاسيس واقعية بكل ديناميتها الحية وتناقضها. لكن لا يُشكل دافع جمع المال، الذي صوره وحلّله بعمق ودقة بوشكين في «الفارس البخيل»، شخصية من حيث الجوهر. فلا تنقص بارون كي يصبح

شخصيةً خصائصُ بسيكولوجية أخرى غير البخل فحسب، بل والأشكال المختلفة لتجلي السمات الأساسية لـــ «أناه». بيد أن بوشكين لم يكن يسعى، في هذه الحالة، إلى رسم شخصية بكل أبعاد خصائصها وتفصيلاتها الحياتية الملموسة، بل ركز على ولادة البواعث الداخلية والرغبات المضطرمة التي أشارت إلى حلول عصر جديد، وإلقاء الضوء على معنى وأهمية السيرورات الحياتية والصراعات الحادة التي حملتها معها قدَّم بوشكين في «الفارس البخيل»، ودون أن يرسم بشكل واسع. شخصية واضحة القسمات تعميماً فنياً مذهب الشمول يُعد بحق واحداً من إنجازاته الإبداعية الكبرى.

لا يشكل «الفارس البخيل» استثناءاً ضمن أعمال بوشكين. فقد نحا في قصيدة «الضيف الحجري» هذا النحو من التعميم. ففي هذه التراجيديا الصغيرة كان في مركز اهتمامه كفنان واقع معين هو التعطش للحب والتواصل مع المرأة. دون جوان أسير الغرائز الحسية، وفي كل مرة يستفيق عنده هذا الإحساس يستسلم له كلياً. فكل تفكيره متمحور حول تحقيق هذا الهدف المبتغى. وليس له كفرد أو شخصية وجودٌ بدون هذه الرغبة المشبوبة. يصور بوشكين دون جوان كتجسيد حي لهذه الرغبة الداخلية، كعبدٍ وخادم مخلص لها.

تعرف أشياء أخرى خاصة بالعالم الروحي لدون جوان من خلال الملاحظات النثرية المتفرقة لشخوص القصيدة الآخرين. فيقال أنه «ملحد، سافل ومراوغ»، لكن هذه السمات تبقى خارج أطر الفعل الدرامي، ولا تجد تعبيرها فيه. وطبيعي أن تضيف هذه الملاحظات بعض اللمسات على صورة البطل، لكنها لا تؤثر في سماته الأساسية أو صورة شخصيته.

ينتصب تحول الإنسان إلى عبد للشهوات والرغبات في كل من «الفارس البخيل» و«الضيف الحجري» كمصدر للأسس التراجيدية للحياة. فكما أن تراجيديا بارون غير كامنة في صراعه الحاد مع ابنه فقط، كذلك لا تتحدد تراجيدية «الضيف الحجري» بالطبع في ضوء خاتمتها. ففي الحالتين الأولى والثانية كانت التراجيدية مرتبطة بالخصائص الداخلية لبطلي العملين –بارون ودون جوان.

أما تحليل الحالة البسيكولوجية التي يستمر تأثيرها على الإنسان وعلى سلوكه لفترة مديدة فقد أوضحته قصة «الطلقة». فلا يمكن تسمية الحالة الشعورية التي تتملك بطل القصة سيليفو رغبة، كذلك ليست معاناة عرضية. فالتعطش للانتقام، بسبب الإهانة التي لحقت به، حالة تعيش في نفسه سنوات. ينتظر بلهفة اللحظة المناسبة لتصفية حسابه مع خصمه – لا ينتظر وحسب، بل ويستعد متلذذاً بشعور النصر المرتقب. يجد سيلفيو إرواء غلٍّ الانتقام في إرغام خصمه على معاناة لحظات القلق والرعب الصعبة.

في صورة سيليفو يغلب تصوير الإحساس، لكن المقترن بوصف شجاعة وإقدام البطل. ولا يُسهم هذا الاقتران في رسم شخصية واضحة القسمات. بيد أنه إذا كانت «الطلقة» لا تنطوي على أمرٍ جديد أو مهم من منطلق رسم الشخصية، فإنها تعتبر إنجازاً إبداعياً ضخماً من وجهةِ نظر التعميم الفني لسيرورات معينة لحياة الإنسان الروحية.

أما التعميم الواقعي الخارج عن أطر رسم الشخصية الإنسانية، فنجده، كما ألمعنا إلى ذلك، في صورة الشعب القائمة في «بوريس غودينوف». ولا يمكن النظر إلى هذه الصورة، مهما كانت الرغبة في ذلك ملحة، كشخصية أو كشيء من هذا القبيل. فليست السمات الجوهرية لفرد معين، وحتى لجماعة أو لفئة اجتماعية محددة هي المجسّدة، بل تلك القوة الاجتماعية التي تلعب، حسب اعتقاد الكاتب، الدور الهائل في التطور التاريخي للمجتمع – تلك القوة الخام العفوية المتناقضة في حركتها وأفعالها، لكن الواقعية، والتي على يدها يتم في نهاية الأمر حسم القضايا التاريخية الكبرى.

هذه السمات بالذات هي المعبر عنها والمؤكد عليها في التجسيد الفني لصورة الشعب. وثمة هنا أمر آخر مهم. فصورة الشعب المتكاملة لا تنفي أن يكون ثمة تمايز داخلي معلوم، أو فهم مختلف بحدود معينة لبعض ممثليه في تقدير وتقييم الأحداث أو النظر إليها من زوايا مختلفة. ولنتذكر هنا، على سبيل المثال، المشهد المتصل بدير نوفوديتشي.

تصوير الشعب في «بوريس غودينوف» مختلف كلياً من حيث المبدأ عنه في التراجيديا الإغريقية وفي الدراما والتراجيديا الكلاسيكيتين. فإذا كان الكورس في التراجيديا الإغريقية يقوم بدور المعلّق على الأحداث والمبشر بإرادة الآلهة، وكان الشعب في الدراما والتراجيديا الكلاسيكيتين رفيق الأبطال، لا بل ملهمهم في الغالب، فإنه لم يغدُ في «بوريس غودينوف» أحد الشخوص الرئيسية للتراجيديا فحسب بل والأساس المحرك الذي يتوقف عليه منطلق الصراعات الاجتماعية والسياسية. إن سبر سيرورات التطور الاجتماعي – التاريخي العميقة في «بوريس غودينوف» قد أرسى أساس التصوير العريض للشعب في الأدب الروسي وألقى الضوء على دوره في الكينونة التاريخية والروحية للأمة.

نجد شكلاً آخر طريفاً من التعميم الفني في قصة «تاريخ مزرعة هوريوخين». تقترن هنا صورة بيلكين – مالك المزرعة والشخصية التي تقوم بالقص – باستعراضٍ تاريخي لحياة مشبع بالتهكم والسخرية المرة. لا يقدم لنا هذا «التاريخ» تصويراً يذكر لشخصيات معينة، بل لوحة علمة، لكن معبرة وواضحة جداً، لواقع التعاسة والشقاء الذي يعيشه سكان المزرعة. وطبق بوشكين في قصته هذه، بنجاح كبير، مبادئ التعميم الفني اللامباشر للواقع. فلم يكن في مركز اهتمام الكاتب أبطال معينون ذوو خصائص وسمات نموذجية، بل حقائق ووقائع وأحداث واقعية طريفة تلقي الضوء على حياة الفلاحين المساكين الأرقاء.

تقوم الشخصيات التي رسمها بوشكين في مراحل مختلفة من حياته الأدبية في أعماله في علاقات وصلاتٍ حية ومعقدة في آن معاً مع الواقع الاجتماعي. فهنا نلمس فعل التربية، دور الوسط الاجتماعي الذي يعيش فيه البطل، تأثير روح العصر، دور الظروف التاريخية وتأثير صراع القوى الاجتماعية. تتكشف هذه العوامل المختلفة، بشكل مختلف، في أعمال إبداعية مستقلة للكاتب. أما في «يوجين أنيجِن» فتجد بضعة من هذه العوامل المذكورة تعبيراها في عملٍ إبداعي واحد. فكثيراً ما أشار الدارسون إلى أن التكون الداخلي لأنيجين وعلاقاته بالوسط الاجتماعي المحيط مختلف، في تصوير بوشكين، عن سيرورة تكون وتطور شخصية تاتيانا. كما أن تصويره العالم

الروحي للبطل لينسكي بدوره غير مشابهٍ لطريقة كشفه خصائص وسمات بطلي الرواية الشعرية الرئيسيين – أنيجن وتاتيانا. لكن المعنى الفعلي الواقعي لهذه الظاهرة يبقى عادة غير واضح بما فيه الكفاية.

فيجدر أن نؤكد هنا على أن بوشكين أعطى أهمية كبرى للسمات الطبيعية للناس – لطباعهم. وآراؤه حول الطبيعة الإنسانية كانت قريبة إلى حد معلوم من آراء واعتقادات فناني مرحلة النهضة. ولا عجب في الأمر، فقد جذبت اهتمام بوشكين، كأساتذة النهضة، سيرورات تكون الشخصية، تحررها من مبادئ وأشكال الثقافة الإقطاعية ونظم وقواعد المجتمع الإقطاعي.

لا شك في أن السيرورات الآنفة الذكر قد حصلت في القرن التاسع عشر بصورة مختلفة عما حصلت عليه في عصر النهضة. تغيّر كذلك جوهرياً فهم علاقات الإنسان والمجتمع. فاحتل مكانة هامة كشف دور شروط الحياة في تشكيل الشخصيات الإنسانية. إلى جانب ذلك يرى بوشكين أن الإنسان ليس مادة خاميّة يعجن منها الوسط والظروف أية شخصية كانت. فالطباع الموروثة تحدد، باعتقاده، الأطر الأولى لعالم الناس الداخلي، لكن هذه الطباع تتغير شكلاً وتكتسب ملامح وسمات جديدة بتأثير الوسط المحيط مع بقاء تأثيرها على سلوك وتصرفات الناس.

لم يصور بوشكين في «يوجين أنيجن»، حيث قدَّم لوحةً عريضة للحياة، الأشكال المختلفة لتأثير الواقع الاجتماعي على الإنسان فحسب، بل وتفاوت درجات تأثيره على عالم الناس الداخلي وعلى سماتهم الفردية. يتجسد هذا التأثير بقوته وتمامه من خلال رسم شخصية أنيجن. فنلمس على الصعيد الأول دور التربية واستيعاب بعض الأفكار والقواعد والعادات الخاصة بالوسط المحيط. وتتداخل هنا شتى العناصر مع بعضها. فتقود التربية والتعليم ضمن الأسرة إلى استيعاب معلومات ومعارف سطحية متفرقة في مجالات عديدة لازمة له من أجل أن «يتمظهر» بها في «المجتمع». كما تكوِّن التربية الاجتماعية علاقته اللاجدية بالحياة، تطلعه الدائم للتمتع بخيراتها ولذائذها والتمسك «بالقواعد» القائمة في أوساط

«النخبة» ووأد تجليات المشاعر الإنسانية الحية ولأن يكون على الدوام على مستوى آخر متطلبات الموضة الدارجة.

وأصاب أنيجن نجاحات لا بأس بها في إدراك أسرار الحياة «الحديثة» بما في ذلك القدرة على إخفاء أفكاره وشعوره ونواياه الحقيقية.

ولّدت حياة الاستهتار والبطالة والجري وراء المتع والمسرّات اليومية العابرة لدى أنيجن في النهاية شعوراً بالقرف والملل، وارتبط ذلك بشكل وثيق بحالات التشكك «الفلسفي» والاغتراب. لقد وهبت الطبيعة بطل بوشكين الذكاء والقدرة على فهم العالم المحيط، لكن لم تجد معطيات الطبيعة هذه تطويراً أو استخداماً لها. بل على العكس شكل الوسط عنده آراء ووجهات نظر خاطئة حول الواقع. فيتحول أنيجن إلى إنسان زائد غير قادر على الإسهام في دفع عجلة التقدم.

يدين بوشكين الموقف اللاواعي والمستهتر لبطله وحالة الشك التي تحدد إلى حد كبير، تصرفاته وأفعاله. مع ذلك ينطوي فهمه المتشكك للواقع، من جانب آخر، على منطلقات بناءة، على إمكانية تغير خطه الحياتي. طباعه الأولى لم تتلاشى تماماً، فشعور الحب العميق تجاه تاتيانا الذي تملكه فيما بعد فجأة يذيب الجليد الذي غلّف نفسه، يوقظه، يهز جموده الروحي ويحمل معه نظرة جديدة إلى العلاقات الإنسانية والظواهر الحياتية.

أما صلة لينسكي بالعالم المحيط فمصورة في «يوجين أنيجن» بشكل مختلف تماماً. فليس ثمة تصوير للوسط بالشكل الذي ألفناه، أي الوسط المؤثر جوهرياً على الشخصية. يشير الشاعر إلى أن بطله الصغير قد استوعب جيداً بعض الأفكار والميول التي كانت منتشرة إلى حد ما في المجتمع في حينه:

من ألمانيا حمل ثمار العلم

وأحلام الحرية..

عاد بروح متوقدة حماسية

وبجدائل سود على الكتفين

إن النزعات الروحية الجديدة التي تعرف عليها لينسكي لأول مرة في ألمانيا قد ظهرت في تلك المرحلة في روسيا، كانت عنوان العصر. وحدَّد تأثيرها القسمات الأساسية لعالمه الروحي. الموقف الرومانتيكي من الواقع سمة مميزة للينسكي. وكثيراً ما أشار الدارسون إلى أن مثل هذا الموقف يحمل في ذاته خصائص الرومانتيكية الوطنية والرومانتيكية الميتافيزيقية:

أقلقته وهزت كيانه باكراً
مشاعر السخط والأسف
والحب للخير
والمعاناة الحلوة لأحلام المجد.

لكن تجلت في وعيه الأمزجة السوداوية التأملية Melancholy بشكل واضح وحاد أكثر من أحلام حب الحرية:

ندب الفراق والحزن
والمدى البعيد الغارق في الضباب
والألوان الرومانسية.
ندب تلك الأوطان القصيّة،
حيث سكب دموعه الغزيرة
في حصن الهدوء والوحدة.
ندب لون الحياة الكابي
في عامه الثامن عشر.

لكن رفض لينسكي الرومانتيكي مفعمٌ بالمرارة ومبطن بالسخرية. وعلى هذا الصعيد فإن تصويره قريب من تصوير تشكك أنيجن. يُقرّب البطلين من بعض هروبهما من الواقع، علماً أنه مختلف شكلاً لدى كليهما. لكن تبقى روح الواقع وديناميته الداخلية أساس المنطلق الإبداعي الذي عبّرت عنه ملحمة «يوجين أنيجن» من خلال تصوير هذين البطلين.

تتجلى السمات الطبيعية الأولى بشكل أكثر قوة في شخصية تاتيانا. أثر المحيط المعيشي الاجتماعي عليها بدرجة أقل من أنيجن على سبيل المثال. حتى أنها تكونت كشخصية في تناقض إلى حد ما مع هذا المحيط: «بدت بين أسرتها وأهلها فتاة غريبة».

تاتيانا بطبيعتها العميقة العذراء بعيدة عن الاهتمامات الرخيصة وعن نثريات الحياة اليومية التي كانت مفعمة بها حياة والديها. ومن أجل إيضاح التضاد Contrast بين نمط معيشة أسرتها وبين متطلباتها الروحية كفتاة عمد بوشكين إلى التحدث بالتفصيل عن مشاغل والدتها التي كانت «تحفظ الفطر بالملح شتاءً، تذهب إلى الحمام كل سبت وتضرب الخدم أحياناً بغضب».

يؤكد الشاعر أن حب تاتيانا للطبيعة واستيعابها لغنى ألوانها قد لعب دور كبيراً في تكوين شخصيتها. عدا ذلك أثرت عليها إلى حد معين ظواهر الثقافة. فقد قرأت – كما يقول الشاعر – الروايات في سن مبكرة وأعجبها ريتشاردسون وروسو. يضاف إلى ذلك تأثير الفولكلور والميثولوجيا الشعبية التي كان لها مكان في عالم تاتيانا الروحي: «آمنت تاتيانا بحكايا الماضي الشعبية». أسهمت الحالات الآنفة الذكر اللامتجانسة في تطوير المعطيات الطبيعية لطبيعة تاتيانا. فهي إنسان بعيد عن الزيف والرياء، إنسان أصيل ومتميز:

ما ذنب تاتيانا

ألأنها تحب بدون فن،

ألأنها وثقت بالآخرين

ولبت نداء الشعور،

ألأن السماء وهبتها

خيالاً قلقاً جموحاً

عقلاً وإرادة حية

وقلباً حاراً ورقيقاً؟

أثار تصوير تاتيانا في الوسط الموسكوفي الراقي، في حياتها الزوجية، وفي جوابها على اعتراف أنيجن بالحب، كما هو معروف، نقاشات واسعة في النقد. لكن الذي يعنينا هنا هو كيفية تجلي سمات شخصية البطلة في الظروف الحياتية الجديدة. في البداية تبدو تاتيانا أمامنا بعذريتها الداخلية واستقلالها الروحي عن الوسط الجديد. لكن الرواية تصفها فيما بعد بأنها لم تعد تلك الفتاة الوثوق الخجول. صارت تفهم البشر ودَاخلَ نفسها بعض بريق وزيف المجتمع الارستقراطي. لكنها ظلت على العموم محتفظة بصدقها، ببساطتها، بطبيعتها وإخلاصها لما تراه حقيقياً وهاماً في الحياة.

شاعت في الدراسات الأدبية وجهة نظر تقول أن الواقعية لا تعني تصوير العلاقة الوثيقة للشخصيات بالوسط الاجتماعي فحسب، بل وتبعيتها للظروف في كل لحظات وجودها وتطورها. ويُنظر إلى مزايا ومثالب أبطال الأعمال الأدبية في هذه الحالة كتعبير عن مزايا ومثالب الوسط المسؤول عن ظهورها. لكن أعمال بوشكين وكبار فناني الكلمة الآخرين تكشف عن علاقات وصلات أكثر تعقيداً بما لا يقاس للعلاقة بين الإنسان والواقع الاجتماعي.

في تصويرهم لتكون وتطور الشخصيات يعبر الكتاب الواقعيون عن المنطق الداخلي لكل نموذج – المنطق المتضمن في خصائصهم الأساسية. وهنا يقيم أحياناً الكتاب، بمن فيهم بوشكين، وزناً للسمات الطبيعية ولطباع البطل الموروثة، كما لا يرجعون السمات المختلفة للشخصيات دوماً إلى تأثير الوسط المحيط. وإلى جانب السمات الطبيعية يتجلى تأثير تلك القوى والظواهر الاجتماعية التي لا تقود في الغالب إلى مقاومة البطل «للمحيط»، بل وإلى الصراع معه. ليست الواقعية معادلاً لتصوير تأقلم الناس المستمر مع الظروف وخضوعهم العبودي لها، بل يدخل فيها كشف تطلعات الإنسان لتغيير العالم الذي يعيش فيه.

يقولون أحياناً إنّ الواقعية تفترض التطور التلقائي أو الذاتي للشخصيات وهذا صحيح، لكن ليس بمعنى التطور الذي يشبه «حركة» اللعب المتحركة

على المسرح. ولا شك أن الشخصيات ذات السمات البسيكولوجية المكتملة والمحددة تتميز بالاستقلالية التي تتجلى في ظروف شتى، في احتكاكها وصراعها مع الشخصيات الأخرى ومع ظواهر الواقع. لكن من الواضح أيضاً أن منطق الشخصيات ذاته ليس مقولة ثابتة ولا يؤلِّف المعيار أو المبدأ الأساسي في تصويرها. ويغدو ذلك جلياً بشكل خاص عندما يصور الفنان تغيرات ضخمة حاصلة في العالم الروحي للإنسان، وعندما يكشف عن تناقضات عميقة يتسم بها هذا البطل أو ذاك.

لدى تحليل العلاقة المتبادلة بين الشخصية والظروف يجدر أن ننوِّه بأن النموذج الفني المعتبر تعميماً إبداعياً كبيراً لا يتناسب وذلك الوسط الذي سُميَّ في العمل وطنه الأول فقط، بل ويتناسب مع ظواهر اجتماعية أخرى كثيرة بعيدة عنه زمانياً. وظهور الشخصية في هذا المحيط الاجتماعي أو ذاك لا يعني «إلصاقه» بشكل دائم بها.

في كشفه العلاقات المعقدة بين الإنسان والواقع الاجتماعي رسم بوشكين سبلاً مختلفة لظهور وقيام الشخصيات الإنسانية. ولا يتجلى ذلك بشكل واضح في «يوجين أنيجن» فقط، بل وفي أعماله الأخرى، بما في ذلك «بنت البستوني». فلقد انعكست في نموذج جيرمان منطلقات جديدة للحياة وسمات بسيكولوجية مختلفة جوهرياً عن تلك التي صورها الكاتب في روايته الشعرية وفي أعماله النثرية.

تتملك بطل «بنت البستوني» نزعة التعطش للثروة. وإذا لم يجد الوسائل «السريعة» الكفيلة بتحقيق هدفه يلجأ إلى أبسط السبل وأصعبها في نفس الوقت: حساب النفقات، الاقتصاد والعمل الشديد. واعتقد أن هذه الورقات الثلاث ستكفل تراكم رأسماله وبالتالي اطمئنانه واستقلاليته.

لكن كانت رغبات جيرمان شديدة وهدفه المنشود غالٍ ومثير لدرجة أنه استسهل كل أمر، وصار يميل إلى اختصار السبل وسلوك «أسهلها». وإذ وصل به الأمر حد الهوس صار يطلب الصدقات.

جيرمان بقوامه الروحي وعلاقاته بالناس بطل بورجوازي – فرداني الطراز. لا يُعطينا بوشكين عن تربيته والوسط الذي نشأ فيه إلا معلومات خاطفة: «كان جيرمان ابن رجل ألماني الأصل استوطن روسيا وتوفي فيها تاركاً لابنه الذي صار مهندساً رأسمالاً صغيراً». لكن هذه المعلومات لا تلقي ضوءاً على تكون شخصية البطل. إن الناس، من أمثال جيرمان، لم ينشئهم أو يربيهم وسط ما مميز، أو طبقة محددة بقدر ما أسهم في هذا الأمر الزمن وتطور المجتمع بالكامل. وجيرمان، في الواقع، مصوّر كتجسيد لبعض أفكار العصر المتعارضة بحدة مع تلك التي جسَّدها الشاعر في صورة لينسكي.

شغلت بوشكين دائماً مواضيع الاحتجاج والتمرد ضد الوضع الاجتماعي القائم. كان إحساسه بالظلم والاضطهاد واللاعدالة السائدة في مجتمع عصره حادا. ورأى أيضاً بوضوح تنامي طاقات المقاومة الحاصل في صلب التكوين الاجتماعي. وجد الاحتجاج الاجتماعي صداه في غنائيات بوشكين، لكنه غدا أيضاً مضمون أعماله الكبرى مثل «الفارس الحديدي» و«ابنة الآمر».

يحمل كشف الصراع في «الفارس الحديدي» إلى حد كبير طابعاً تعميمياً. وشخصيتا يوجين والحاكم المهيب المطلق مصورتان من جانب اجتماعي – فلسفي قبل كل شيء، ومقارنتهما أحدهما بالآخر تمسُّ أهم عناصر الواقع الإنساني والاجتماعي – التناقض بين سعادة فرد معين مع أسرته والضرورة الوطنية التاريخية.

رسم الشاعر دراما يوجين الإنسان الصغير والمواطن البسيط ابن المدينة الكبيرة في واقعه الحياتي اليومي الملموس. إنه لا يطلب الكثير، ورغباته وأحلامه متواضعة لا تتعدى أطر الحياة البيتية الآمنة والوفاق والسعادة العائلية. لكن ليس مقدراً حتى لهذه الأحلام المتواضعة أن تتحقق. وعلى الرغم من أن تحطم آمال يوجين قد قضت به أحداث مفاجئة لكنها

موضوعية ملموسة وترتسم خلفها ظواهر وظروف أكثر تعقيداً متمحورة بشكل أساسي حول شخصية الفارس النحاسي. تبرز هذه الشخصية في العمل كتجسيد للسلطة المطلقة من جهة وكرمز في نفس الوقت للحضارة والثقافة الإنسانية وللمآثر التي تطوي صفحة الجهل والطبيعة الهمجية. يجهر يوجين بالتمرد ضد القيصر العظيم، الحاكم المطلق، لكن تمرده يعبر عن الألم أكثر مما يعبر عن المقاومة ويوحي باليأس أكثر من الثقة والأمل الداخلي بإمكانية الوقوف في وجه الحاكم القوي الذي بيده المصائر.

يتجلى في «الفارس الحديدي» الوصف الموضوعي الملموس للأشياء وتصوير الشخصيات. وإن هذا الاقتران الديناميكي الحي لهذين المنطلقين بالعكس الرمزي – التعميمي للواقع هو أساس تعقيد وعمق مضمون هذا العمل.

قام تصوير الأبطال وكذلك الصراع الاجتماعي في «ابنة الآمر» بشكلٍ آخر مختلف. شخصية يوغاتشوف لا تقاس بشخصية يوجين، وليس من حيث قوة الإعراب عن الاحتجاج والتمرد فحسب، بل ومن حيث العمق الداخلي والأصالة والقوة التي تميز العالم الروحي لهذا البطل القوزاقي، التي لا يتسم بها موظف مسكين من بطرسبورغ. بوغاتشوف شخصية من طراز فريد. يبدو في الرواية تجسيداً للذهنية الشعبية، للبسالة والإقدام والعفوية الشعبية. وصورته في هذه الحالة أهم وأضخم وأعرض من الشخصيات العادية، بما في ذلك تلك المرسومة في «ابنة الآمر».

في حين تجلت بوضوح وبشكل معبر في «الفارس الحديدي» الظروف المؤثرة على حياة وشخصية البطل الرئيسي وعلى مصيره بالتالي، بقي في «ابنة الآمر» كل ما يتصل بتاريخ حياة بوغاتشوف وتشكل عالمه الروحي خارج أطر حديث الرواية. وليس سليماً تفسير ذلك من خلال سعي الكاتب لتجنب الصدام الحاد مع الرقابة. فنموذج بوغاتشوف يحمل في ذاته، كما هو مرسوم في الرواية، ماضيه، تاريخيته. وما كان من شأن تصوير حوادث، مشاهد وتفصيلات ملموسة تخص ماضي البطل في هذه الحالة إلاَّ أن تفتت أو

«تهشّم» هذه الشخصية القوية العملاقة. وهذا أمر ذو دلالة طريفة وخصوصاً إذا علمنا أن بقية أبطال «ابنة الآمر» وبخاصة غرينيف مصورون في محيطهم المعيشي والاجتماعي الذي يكشف عن موقفهم من الحياة وعن سلوكهم. وهنا تغلب التفاصيل المعبرة المصورة للنمط الحياتي الراكد إلى جانب الأحداث الكبرى ذات الطابع المفاجئ، أما في تصوير بوغاتشوف فيلعب دوراً هاماً الحوار والتكشف التلقائي للبطل ومعرفة تطلعاته ومشاعره من خلال أفعاله.

لم تصوِّر الرواية بوغاتشوف من خلال الظروف الملموسة المحددة لسبيل حياته فحسب، بل صُوِّر كإنسان يرى تحطيم مثل هذه الظروف الصعبة المعوقة الشكل الوحيد لوجوده. يتكشف وجه بوغاتشوف بهذا الغنى من خلال روايته حكاية الغراب الذي يأكل الجِيَفَ ويعيش ثلثمئة عام والنسر الذي لا يعيش سوى ثلاثة وثلاثين عاماً ويتغذى باللحم الطري والدم. تنطوي هذه الحكاية التي يقصّها بوغاتشوف، إضافة إلى معناها المباشر، حول الطرق المختلفة للحياة، على تمجيد الحرية والتمرد ورفض كل الجيف.

أيّاً كان فهم بوشكين للثورة الفلاحية، فأن نموذج بوغاتشوف، بدون أدنى شك، أحد أهم التعميمات الفنية، وكان الكاتب، من جهته، مأخوذاً بهذه الشخصية، بهذه البطولة الفذة التي ميّزت بطله.

صورة بوغاتشوف قريبة، في الكثير من سماتها، من صورة بطرس الأكبر المصوَّر في «بولتافا» وفي «عبد بطرس الأكبر»، قريبة أيضاً من موزارت بحريته الداخلية وشخصيته الخلاقة. قيَّم بوشكين عالياً التجليات القوية للنشاط الإنساني الخلاق، تحليق الروح الإنسانية الوثابة، إذ رأى في كل ذلك الأدلة المفحمة على رسالة الإنسان الرفيعة في الحياة.

يرتبط بذلك بشكل وثيق ثقة بوشكين وقناعته بالتأثير الاجتماعي للإبداع الفني وحيث عبر عن ذلك في كثير من قصائده الغنائية بما في ذلك «النبي» التي يقول فيها:

وفي مفترق الطرق

انتصب أمامي الملك ذو الأجنحة الستة

ثم شق صدري بسيفه

وانتزع قلبي المتزعزع،

وفي صدري المنفتح

ألقى فحمة متأججة.

فانطرحت كالجثة في الصحراء

وكان أن دعاني صوت الرب:

ألا انهض أيها النبي ممتلكاً السمع والبصر

ممتلئاً بإرادتي

ولتجب البر والبحر

محرقاً بالكلمة الأفئدة.

إن فن بوشكين الواقعي متصلٌ بشكل وثيق بالتطور الفني السابق، يكشف عالم العلاقات والأحاسيس الإنسانية كاملاً ويبشر بإنجازات رائعة جديدة للأدب الروسي والعالمي.

- ٦ -

لا يتطابق التراتب التاريخي للظواهر الأدبية دوماً مع منطق السيرورة الأدبية، مع بروز سماتها الجوهرية في هذه المرحلة الزمنية أو تلك. فقد قام نشاط بلزاك وغوغول الأدبي وتطور في وقت واحد مثلاً مع مسيرة بوشكين وستندال الأدبية، بل واستمر حتى بعد انصرام حياة هذين الكاتبين. لكن نرى أنه قد انعكست بشكل أكبر تماماً، في فن بلزاك وغوغول تحديداً، سمات المرحلة الابتدائية الأولى لواقعية القرن التاسع عشر وأهم وجهات تطورها اللاحق.

لا يجب أن نفهم من ذلك أنه لم يسترع اهتمام بوشكين وستندال تأثير الظروف الحياتية العميق على الإنسان وعالمه الداخلي. لكن في أعمالهما يقترن تصوير هذه الجوانب من الواقع بكشف ظواهر اجتماعية أخرى، يكشف سيرورات حياة الناس الروحية والنشاط الاجتماعي الخلاق للإنسان في المقام الأول. ولم تؤثر على التطور اللاحق لأدب بوشكين وستندال تلك الخصائص المشتركة بينهما وبين غوغول وبلزاك بقدر ما أثرت في ذلك مزايا وخصائص إبداعهما الأخرى.

لا يمتاز العالم الذي يصوره ستندال بالضخامة والمدى الملحمي العريض اللذين يميزان لوحات الحياة الاجتماعية والفردية عند بلزاك. لكنه – وهذا مهم جداً – ذو حدود عديدة ويتسم بالغنى والتنوع الاجتماعي – البسيكولوجي كما يعكس حسَّ المنظور التاريخي.

لم يتطلع ستندال أو لم يسع كبلزاك إلى اكتشاف قانون عام موحد لتكون الشخصيات – قانون فاعل بشكلٍ مختلف طبعاً في العديد من مجالات الحياة. علماً أن مؤلف «الأحمر والأسود» لم ينظر إلى العوامل المؤثرة في تكوين الشخصيات الإنسانية من منظور الوسط الاجتماعي المحلي. فأشار الكاتب إلى تباعد وعدم تجانس الأسس والمنطلقات الحياتية القائمة في واقع طبقات اجتماعية مختلفة – هذه المنطلقات والأسس الكائنة في تفاعلٍ وصراعٍ مستمرين. وتؤثر هذه الوحدة المتناقضة للظواهر والسيرورات الاجتماعية المختلفة الخصائص والسمات على القوام الروحي للإنسان.

أعمال ستندال مفعمة بتأملات شخوصها حول التغيرات والانقلابات الاجتماعية التي كانت قد عاشتها فرنسا قبل ذلك الحين بفترة قصيرة. فبعض أبطاله معجبٌ بنابليون وبعض آخر يكره أو يحتقر هذا القائد ورجل الدولة المشهور. بالنسبة للديمقراطيين والليبراليين عنى عهد نابليون ظهور بشر الطبقات الدنيا على مسرح المجتمع، أما بالنسبة للمحافظين فعنى امتهاناً وتدنياً لحقوق الإنسان المقدسة. لكن ليس الماضي القريب وحده طبعاً ما يشغل بال أبطال ستندال، بل ويقلقهم المستقبل بدرجة أكبر، تسكنهم هواجس تغيرات

ضخمة جديدة مرتقبة. وبعضهم مرتبط مباشرة بالقضية الثورية (ألتمير في «الأحمر والأسود»، فيرانتيه بالافي «دير بارم») وبعض آخر يرعبه حدوث هزات اجتماعية – سياسية. ويشكل كل ذلك السمة الأكيدة للصبغة العامة للحياة المعكوسة في مؤلفات ستندال.

ينتمي جوليان سوريل – البطل الرئيسي لرواية «الأحمر والأسود» – إلى الفئات الاجتماعية الدنيا. لكنه كمؤيدٍ متحمس لنابليون يتطلع للارتقاء، للحصول على وضع اجتماعي جيد متناسب مع إمكاناته وقدراته الطبيعية. يحس جوليان بحدة بالتناقض بين قواه وإمكاناته الروحية وبين المكانة المهيأة له في المجتمع كفردٍ من عامة الناس، كابن فلاح. وتقترن رغبة سوريل بالخروج إلى الناس باستعداد نشط وهادف لتجاوز كل العقبات.

أبطال بلزاك الشباب مفعمون كذلك شوقاً ورغبة للارتفاع إلى درجات المجتمع العليا ودخول أوساط علية القوم – لكن ثمة فرقاً جوهرياً بينهم وبين جوليان سوريل. ففي حين يعتبر أبطال بلزاك دخولهم أوساط النخبة غير منفصل عن الحصول على الغنى والثروة والمال وعن اغتراف ملذات الحياة بلا حدود، يأمل جوليان، من خلال حصوله على فرص متكافئة مع أقوياء هذا العالم، أن يكون باستطاعته تكريس نفسه، قواه لقضية المجتمع الكبرى، علماً أن تصوره لها غير واضح بشكل كاف.

لا تتجلى الفروق الهامة جداً بينهما في ما ذكرناه أعلاه فقط. فإذا كان أبطال بلزاك يتصرفون وبشكل ناجح طبقاً لقانون العرف والأخلاق البورجوازية كما أشرنا إلى ذلك، فإن سوريل يحافظ، رغم تطلعه صوب الوسط الراقي صاحب الامتيازات، على استقلاليته الداخلية وعلى نمط تفكيره الخاص. فهو يُقَيِّم بشكل نقدي حاد مختلف الطبقات والفئات الاجتماعية المسيطرة، لا يشعر بتعاطف معها ولا يكن لها غالباً أية مودة، لكنه لا يسمح لنفسه بالإعراب عن ذلك مباشرة وصراحة.

يحاول جوليان سوريل، بعد أن قرر بحزم السير على طريق تحقيق أحلامه المنشودة، التأقلم مع المواقف والشروط التي يواجهها في هذه المرحلة

أو تلك من حياته. يعمد بطل ستندال إلى إخفاء نواياه الفعلية ويغدو التظاهر بعكس ما يخفي أحد الأساليب الرئيسية التي يستخدمها لبلوغ النجاح وامتلاك «وزن» في المجتمع. تسم سيرورة التأقلم جدياً حياة سوريل الروحية، لكن لا تقضي على المنطلقات الطبيعية السليمة فيه وعلى مشاعره وتطلعاته الإنسانية الحية. يبقى متميزاً بحسٍّ التعاطف مع البسطاء والإشفاق على معاناتهم.

في حركته نحو قمم الهرم الاجتماعي يعبر بطل ستندال ثلاث دوائر. وعلى الرغم من قراره الحازم وقدرته على التعايش والتأقلم مع شروط الوجود ومع المناخات الروحية المميزة لطبقات اجتماعية شتى، يبقى سوريل في حالة صراع داخلي مستمر مع الوسط المحيط به. ويشكل تطور هذا الصراع نقطة الانطلاق والأساس في رسم حال المجتمع، بنيته والتغيرات الحاصلة فيه.

في حين أعطى بلزاك وغوغول كشف العلاقات الثابتة للإنسان والوسط وتشكيل معرض نماذج الترتيب الأول في سلم الأولويات والأهمية، جذبت اهتمام ستندال الشخصية الإنسانية بعلاقاتها واستطالاتها الدينامية المعقدة وتفاعلها مع واقع المجتمع. من هذا المنطلق تقترب رواية «الأحمر والأسود» من أعمال بوشكين، ليرمنتوف، فلوبير وآخرين من كتاب القرن التاسع عشر البارزين. فقد رأى هؤلاء الكتاب أن مصير المجتمع متعلق إلى حد كبير بوضع ومصير الفرد. فاعتبر كثيرون من كبار فناني الواقعية النقدية قيام شروط ملائمة لتفتح قواه وإمكاناته (أي الفرد) المعيار الأهم للتقدم الاجتماعي.

إن التطرق إلى هذه أو تلك من حالات حياة الإنسان والمجتمع وفهم جوهرها وخصائصها يحدد إلى درجة معلومة سمات نمذجة كتاب مختلفين. في تصويره لتطور جوليان الداخلي وقوامه النفسي يعالج ستندال في المقام الأول تلك الأهداف التي يضعها بطله نصب عينيه. وتعتبر هذه الأهداف ربيبة العصر وتحمل بشكل جلي طابعه، وإن لم تدخل في عداد تلك الأكثر شيوعاً وانتشاراً.

يغدو بلوغ الأهداف التي ترتدي أهمية حاسمة في حياة البطل عاملاً جوهرياً في تكون شخصيته. فمصادفة البطل لظواهر شتى من الواقع وصراعه معها ساعد على تكوّن حاجات وخصائص نفسية وروحية معينة

وظهور سمات محددة لعالمه الداخلي. ويمكن طبعاً أن تكون الأهداف التي تجذب أبطال الأعمال الأدبية الواقعية مختلفة للغاية اختلاف سيرورات الحياة التي يصادفونها ويعايشونها.

يعدّ ستندال أحد كتاب القرن التاسع عشر الواقعيين الذين أكدوا على الدور الهام لمنطلقات الواقع الإنساني وأهمية الهدف في تكوين وظهور شخصية البطل. تتجلى هذه السمة بوضوح في أعمال بوشكين، ميريميه، تورغنيف، تشيرنشيفسكي وكتاب آخرين. لكن من الجلي أن فناني الكلمة العظام الذين اهتموا بمصائر الشخصية الإنسانية لم يعمدوا دائماً إلى تصوير الطموح الهادف للفرد ودأبه من أجل تحقيقه. فقد بسطت الحياة أوجهاً أخرى لعلاقات الشخصية بالعالم الاجتماعي المحيط، بما في ذلك سلبيتها، استرقاقها وإذلالها. كما أن ثمة كتاباً بعينهم جسّدوا شتى أوجه العلاقات بين الفرد والمجتمع، ومنهم ستندال ذاته. مع ذلك يبقى كشف المنطلقات الذاتية البناءة في الإنسان، دونما شك، سمة واقعية القرن التاسع عشر الهامة التي لم يقدرها الدارسون حتى قدرها.

يكوّن إدراك جوليان سوريل العميق لتناقضات الحياة وتذليله المصاعب والعقبات التي اعترضت سبيله إلى هدفه نظرات صائبة لديه، سعة أفق وموقفاً نقدياً من الواقع إلى جانب خصائص أخرى تستدعي الاحترام الكبير، بل وتثير الإعجاب أحياناً لدى البعض والخوف والحذر لدى البعض الآخر. فيقول دون ديغو صديق الثوري ألتامير لسوريل ما يلي: «أخبرني ألتامير أنك واحد من جماعتنا. سيأتي يوم تشاركنا فيه الكفاح من أجل الحرية». هذا في حين يقيِّم المركيز دي لامول في الناس المقربين إليه جوليان على الشكل التالي: «احذروا هذا الشاب ذا الحيوية الفائقة... فإذا ما عادت الثورة سيرسلنا جميعاً إلى المقصلة».

بيد أن سوريل لا يتميز مع ذلك بصفات المناضل الحقيقي من أجل الحرية. لم يتحقق حلمه بعمل كبير نافع لكل المجتمع. وهنا لعب دوراً كبيراً غلبة اهتمام البطل بنجاحاته الشخصية على حساب اهتماماته الاجتماعية

وعمله من أجل القضية العامة، علماً أن جوليان تصوَّر مجده الشخصي في أحيان كثيرة كجزء غير منفصل عن الحرية من أجل الجميع. إلى جانب ذلك لعب دوراً جوهرياً هنا شكوكه المتزايدة التي تتضح أكثر مع ارتقائه درجات السلّم الاجتماعي.

تكلل صعود بطل ستندال إلى القمم الاجتماعية بخيبة الأمل بما اعتبره قبلاً ذا أهمية وقيمة وجاذبية. لم تعد تجذبه حياة «مالكي» البلاد، البراقة من الخارج، أو يُغريه التشبه بهم. «فالنفاق والزيف في كل مكان – كما يقول جوليان في تأملاته – حتى لدى أفاضلهم». يقترن تصوير العقبات والمآزق التي تبرز على طريق إظهار الشخصية الأصيلة المستقلة لقدراتها في «الأحمر والأسود» بفضح أسس حياة فئات المجتمع «الممتازة» الروحية. ويهتك الكاتب هالة العظمة التي تحيط نفسها بها.

في «الأحمر والأسود» يتداخل الجانبان الاجتماعي والبسيكولوجي معاً، حتى أن كشف سمات العالم الداخلي للبطل يلقي ضوءاً ساطعاً، في أحيان كثيرة، على ظواهر وسبرورات المجتمع. ويلعب دوراً كبيراً هنا المونولوج الداخلي، إذ أسهم ستندال بقسط وافر في صياغة أشكاله الجديدة.

ظهر المونولوج حتى في نثر النهضة، فيصادفنا مثلاً في «فياميت» بوكاتشو، ثم يجد تطويراً له في رواية ماري لافايت «الأميرة كليفسكايا» ولدى ستيرن في «حياة وآراء تريسترام شندي» وفي أعمال مؤلفين آخرين في القرن الثامن عشر ومطلع التاسع عشر. لكن إذ كان المونولوج الداخلي في أعمال المؤلفين المذكورين أعلاه قد حمل طابع اعترافات البطل بصدد أفعاله وحول مشاعره وتأملاته، فإنه يكتسب في «الأحمر والأسود» خصائص تحليلية هامة. يرتبط هنا بشكل وثيق بتحديد الهوية الاجتماعية والروحية للشخصية وتقرير مصيرها. فالبطل يحلل باستمرار أفكاره وخططه وأفعاله، يتأمل في العالم الاجتماعي المحيط ملياً، يحلّل ويقيّم باهتمام بينه وبين نفسه وفي حديثه لذاته كل ما يصادفه ويثير ردود فعل لديه.

ولذا تحديداً يرتدي مونولوج جوليان سوريل الداخلي أهمية كبرى من حيث رسم ذاته، كما في كشف الخصائص المميزة لحياة المجتمع. إن الخصائص التحليلية لحديث البطل الداخلي في «الأحمر والأسود» تعطيه طابعاً عقلانياً جدياً، وأحياناً، نفحة حماسية. ومن هذا المنطلق يختلف المونولوج الداخلي في أعمال ستندال عن الحديث الداخلي لأبطال تولستوي الذي يعبر عن تيار الأفكار العفوي وحركة الشعور الطبيعية.

في كشفه لعلاقات الشخصية بالمجتمع المختلفة من حيث طابعها يصور ستندال في روايته غير المكملة - «لوسيان ليفين» التبني العفوي للآراء السائدة والخضوع لها. لوسيان ليفين، بالمقارنة مع سوريل، إنسان غير محتاج معيشياً، مستقل، لا يثقل كاهله البحث عن مصادر مادية لتأمين معاشه اليومي وضمان وجوده. ليست لديه ميول واهتمامات جلية في الحياة، هذا في حين ينتظر أهله وأصدقاؤه منه قرارات حياتية ونشاطاً ما محدداً. يقول في نفسه ما يلي: «يؤكدون جميعاً أنه يجب أن أغدو شيئاً ما، أن يكون لي حضور معتبر. لكن لا بأس سأصبح خيّالاً. هم يرون أني أحقق بتعلمي العسكرية الهدف والواجب وليكن بعدئذ ما يكون».

يعتبر لوسيان نفسه راديكالياً، وهذا ما أراد الظهور به أمام الناس أثناء خدمته العسكرية في مدينة فرنسية تقع في وسط يسود فيه الاكليروس والمحافظون. لكنه لم يبد رغبة في الدفاع عن قناعاته وطرحها كبديل لآراء ووجهات نظر خصومه. ولكي يُعجب في نفس الوقت الارستقراطية المحلية يقرر لوسيان «التظاهر كمؤيد للامتيازات الطبقية ودعامتها الكنسيّة». يسخر في سره من تأييده الشكلي، برأيه، للآراء الرجعية المحافظة، لكنه يجهد في الواقع لفعل كل ما يكسبه اعتراف وتأييد واحترام المحافظين.

تستدعي القيادة الفوج العسكري الذي يخدم فيه لوسيان لإخماد حركة الشغب والتمرد في صفوف العمال الذين ينشئون اتحاداً خاصاً بهم. وهنا لا نلمس أثراً لقناعاته الراديكالية، لا يبدي تعاطفه مع الناس الذين تذلهم وتسحقهم الحاجة، بل قال لنفسه «ها قد تقابلنا مع العدو». لقد تأمل ذاته فوجد

أنه يتصرف ببرودة أعصاب ذَكَّرته بحاله أثناء حضوره التجارب الكيميائية في «مدرسة البوليتكنيك».

يلتحق لوسيان، بعد عودته إلى باريس، بوزارة داخلية الملك مع معرفته التامة أن العمل في هذا السلك مشبوه ويقتضي التخلي عن مبادئ أخلاقية في الحياة وفي التعامل. وعندما قرر السير وفق تيار الحياة العام، رأى ضرورياً أن يسلك كالآخرين. لوسيان ليس نفعياً صغيراً، لكن يقترن حبه العام للظهور والسيطرة المتأجج في داخله بموقف يستهين بالأصول والقواعد الخلقية. ولذا ينفذ بحماس واندفاع شتى المهام السرية الغامضة والمشبوهة التي يكلفه بها رئيسه – وزير الداخلية.

يصور ستندال بشكل مقنع جداً تحول إنسان راديكالي ذي تفكير مستقل، كما تصور نفسه بطل الرواية، إلى خادم دؤوب للسلطة يثير سخط واحتقار الناس التقدميين. يشكل مصير لوسيان ليفين خطاً آخر موازياً لتاريخ حياة جوليان سوريل – موازياً بمعنى أن طريقهما على طرفي نقيض. بيد أن تصوير ستندال للحالات الحياتية المختلفة التي تؤطر نشاط بطليه ولنموذجين فنيين مختلفين من حيث سماتهما الأساسية لدلالة أكيدة على اتساع وعمق رؤيته كفنان لسيرورات تطور الواقع.

تختلف رواية «دير بارم» جوهرياً عن روايتي «الأحمر والأسود» و«لوسيان ليفين»، من حيث النبرة الداخلية وأسلوب التعميم الفني للظواهر الحياتية. فإذا كانت الروايتان الأخيرتان قد عكستا في المقام الأول سعي البطل لتحقيق تطلعاته، معاناته في هذا السبيل، وتحليل ذاته والواقع المحيط، فإن «دير بارم» تركز على تصوير الدوافع الإنسانية – تناقضها وصراعها.

في عمله النقدي «راسين وشكسبير» كتب ستندال ما يلي: «إن تعاقب الدوافع في القلب الإنساني أروع ما يمكن أن يفتح الشعر أنظار الناس إليه». فنظر الكاتب إلى الاندفاعات الروحية الكبرى وإلى الأحاسيس العميقة الهادفة كمظهر لأصالة الإنسان وقوته الداخلية. تقترن المزايا الإيجابية المميزة

للشخصية هنا بفكرها وبمعاناتها، يقترن القول بالفعل. وفي «دير بارم» يتجلى، في أكمل تعبير، ارتباط الدوافع والأحاسيس القوي بالمنطلقات الإيجابية للطبع الإنساني.

تتميز رواية «دير بارم» بموضوع ذي تطور دينامي حاد، فهي مفعمة بالأحداث. لكن ليس ذلك تراكب ظروف محددة مقررة لأفعال أبطال الرواية بقدر ما هي أحداث اقتضاها وشكّلها نشاطهم الهادف لتأكيد الذات والدفاع عن حقهم في حرية التعبير عن الإحساس وحماية هذا الحق من التطاول عليه من الخارج.

اختار ستندال إمارة بارم الايطالية عاصمة الاكليروس كمسرح لأحداث روايته. أعطاه ذلك إمكانية تقصي عالم الدوافع الإنسانية الحقيقية بشكل معبر للغاية من خلال تجليها في مجال حياتي ضيق ومحدود، إذ نجد الادعاءات المغالية والأوهام جنباً إلى جنب حيث يسود الخداع والمكر والصَّغار والبواعث النفعية التافهة. تخرق الأحاسيس الإنسانية الكبيرة هنا شبكة نظم وقواعد النفاق الكثيفة، إذ تسمو فوق زيف وخواء الوجود اليومي لرعاة الدير.

ليست القضية في أن الكاتب استطاع رسم شخصيات فذة بارزة أمثال جين سانيسيفرين، موسك، فيرانتيه بالا، بل في كشف العالم الداخلي لأبطال روايته الأساسيتين. فشخصيات أبطال «دير بارم» الرئيسية - فابريتو وكونتي غير متميزة بتعقيد كبير، لكنها تتسم بقوة المشاعر والأحاسيس الحية الحقيقية وبالجرأة في الدفاع عن الذات، عن «الأنا» وإزاء علاقتها بالأعراف والطقوس.

في تصويره الدوافع الإنسانية يكشف ستندال ذلك التفاني والاندفاع العاطفي القوي الذي يرافق غالباً الإحساس الكبير. فيصور إحساس الحب القوي الذي يدفع الإنسان لاجتراح مآثر عظيمة جسورة والإقدام على تضحيات كبرى. وهذا ما يتميز به - من وجهة نظر الكاتب - الدافع الإنساني الأصيل عن الهوى العابر والبواعث العرضية التافهة.

قوّم دارسو الأدب ويقوّمون مثل هذا التصوير للإنسان وعالمه الداخلي في أحيان كثيرة كمظاهر رومانتيكية يتسم بها عالم ستندال الإبداعي. لكن

تجسيد الشخصيات العظيمة والإحساسات الكبيرة ليس وقفاً على الأدب الرومانتيكي أو مزية خاصة به. وأعطى الأدب الواقعي في هذا المجال نماذجه الرائعة، ونذكر هنا بشكسبير وغوته وغيرهما. يطور ستندال في «دير بارم» تقليد التصوير المضخم للخصائص الأنانية، كما أن أبطاله غير منقطعين عن الحياة اليومية، بل أناس زمانهم وعصرهم. وقد أشار بلزاك في تحليله للرواية إلى سمتها هذه. كما أن أية دراسة جادة لها قمينة حتماً بالدلالة والتأكيد على جوهرها الواقعي.

يتجلى عمق التعميمات الواقعية بشكل ملحوظ في رسم شخصيات في الرواية مثل الأمير أرنست الرابع، كبير القضاة، مدير السجن فابيو كونتي. يرسم ستندال شخصيات أخرى مختلفة من حيث طابع عالمها الداخلي مثل جين سانسيفرين، فابريتسو، فيرانتيه بالا، لكنها تجسّد بشكل بارز جداً حقيقة تلك الحياة التي يميزها ويسود فيها الفساد والفجور والرياء. يجسِّد ستندال من خلال مقارنته ظواهر الواقع المختلفة تيار الحياة العام المفعم بالصراعات والتناقضات. يجسِّد دينامية الواقع الحية بشكل رائع نموذج فيرانتيه بالا – الشاعر والثوري.

يعتبر تجسيد النماذج المفعمة بطاقة الرفض والاحتجاج الاجتماعي وتصوير الناس الثوريين، كما لدى بوشكين، جزءاً لا يتجزأ من لوحة العالم التي يرسمها ستندال. وهذه النماذج التي تعبر عن رفض نظم الحياة المعاصرة للكاتب توسّع أفق الواقع الاجتماعي، وتفتح أمام الناس السبل المفضية إلى المستقبل. عدا «الأحمر والأسود» و«دير بارم» يقدم ستندال في قصته الطويلة «فانين فانيني» نموذج بيترو ميسريلي ذا الشخصية الطريفة الشائقة والمناضل من أجل الاستقلال الوطني. وإذا كانت المسألة الشخصية في رواية «دير بارم» – حب فيرانتيه بالا دجين سانسيفرين – لا تعارض والقضية الثورية، بل وتتحد بها إلى حين، ففي هذه القصة يشغل الصراع بين حب البطل لفانيني وبين واجبه ونضاله من أجل حرية الوطن مكانة هامة. بيترو ميسيريلى مخلص جداً وبعمق لقضيته، لهدفه الذي يرى في تحقيقه

مغزى حياته. وعندما يرى أن حبه لفانيني يعوق سبيل تنفيذ واجبه والاضطلاع بالقضية يقطع علاقته بها ومن ثم يستشيط غضباً عندما يعلم بخيانتها. إن الهدف الذي كرّس البطل نفسه له كلياً مطروح هنا أيضاً في وجه غير هادئ ولا عقلاني، من خلال اقترانه الحميم بالإحساسات العميقة وفورات الدوافع العاطفية.

لم يتطرق ستندال في أعماله إلى تصوير حياة فرنسا فقط، بل وايطاليا أيضاً. لكنه لم يسع إلى نقل الفروق القومية للشخصيات بقدر ما سعى إلى إلقاء الضوء على مسائل عامة تهم وتقلق بشر ذلك الزمن. ومن هذا المنطلق كان أساس رواية «دير بارم» - رغم أنها حملت سمات قومية اقتضتها خصائص المادة الحياتية - جملةَ الأفكار والنماذج والصور التي أثارت بمضمونها الإنساني والاجتماعي اهتمام الكاتب. إن هذا السبيل الذي سلكه ستندال قد أتاح له ملاحظة سمات الزمن وخصائص الإنسان ذات المعنى الأصيل والأهمية الدائمة، ومنها قبل كل شيء مظاهر المنطلقات الإيجابية البناءة للشخصية الإنسانية، غنى عالمها الداخلي وطموحها السامي.

إذا كان بلزاك قد كشف بعمق سطوة الفردانية والأنانية التي حملها معه النظام البورجوازي والأوضاع الاجتماعية الجديدة، وأظهر ستندال خيبة الأمل في أواصر وأسس حياة وأخلاق الطبقات المالكة وكذلك تطور الوعي الذاتي والشعور بالشخصية، فإن فلوبير قد صوّر الواقع «النثري» القاسي لحياة الإنسان «الوسط» اليومية، لحياة البورجوازي الصغير - أحلامه وأوهامه. جذبت اهتمام فلوبير بوجه خاص في المجتمع المعاصر الأزمة التي حلّت بالمثل العليا الإنسانية الكبرى، سيطرة مفاهيم وأخلاق الطبقات المالكة، دراما الإنسان الساعي للابتعاد عن واقع الحياة الكابي. نبذ الكاتب عالم التجارة «وأصحاب الدكاكين والبقاليات» الذين رأى فيهم مروجي مبادئ الثقافة الجماهيرية البورجوازية والمدافعين عنها وعن الأخلاق البورجوازية الصغيرة.

«مدام بوفاري» رواية عن امرأة عادية إلى حد كبير وتمتلك في نفس الوقت بعض المزايا الإيجابية التي كثيراً ما نصادفها في أوساط الناس

العاديين. يقترن الحديث عن البطلة برسم محيطها الاجتماعي والحياتي اليومي. لكنه يحتل المرتبة الثانية، إذ يدخل إما كأرضية عامة وعامل مساعد على تطوير الحدث أو على شكل ظاهرة مغايرة متناقضة مع الأحداث الرئيسية للرواية. يتمثل في نموذج إيما بوفاري الكثير من سمات الوسط الاجتماعي المحيط بصرف النظر عن عدم اندماجها بهذا الوسط وغربتها المتفاقمة عنه. وفي نفس الوقت تكشف مشاكل ومعاناة إيما الحياتية والنفسية وكذلك رغباتها وآمالها سمات جملة الأحاسيس والمشاعر والتطلعات التي تخرج بمعانيها ودلالاتها بعيداً عن الأطر المحلية تاريخياً.

رفض الحياة الرتيبة الحافلة والتعطش لحياة مفعمةٍ بالأضواء، بالمفاجآت والانطباعات المثيرة سمة جوهرية لعالم إيما بوفاري الروحي. لا تريد أن تستسلم لواقع الحياة اليومية الراكد ولونه الكابي الذي فرضه القدر، بل تتوق إلى حياة مملوءة بإثاراتٍ لا تنتهي ومفعمة بغنى الألوان. في موقفها هذا من الحياة ومن الواقع تتجلى تربيتها المشبعة بالرومانتيكية وانطباعاتها الفعلية إزاء الواقع الرمادي الثقيل والممل الذي تتعامل معه.

يشبِّه البعض أحياناً اندفاعات إيمابوفاري العاطفية بالقلق الفاوستي. بيد أن أحلام بطلة فلوبير ومعاناة بطل غوته الروحية مختلفان تماماً، واختلافهما متعلق بالاتجاه الأساسي والهدف النهائي لكل منهما. ففي حين يسعى فاوست لمعرفة الأسس التي يقوم عليها العالم وفهم جوهر ومعنى الحياة الإنسانية تستهلك مدام بوفاري كلياً الرغبة في المتع والتطلع من أجل السعادة الشخصية. وإذا كان قلق بطل غوته يحمل طابعاً إنسانياً فلسفياً فإنّ أحلام بطلة فلوبير متمحورة حول البحث عن سبل ملائمة آمنة لإشباع الرغبات والحصول على اللذة.

امتلاء الحياة في تصور إيما بوفاري يعني اقتران الرفاه بحرية الإعراب عن الدوافع والرغبات الحسية. وتبرز الحياة الباريسية الغنية بالمتع والمسرات في خيالها كنموذج أمثل للحياة التي تتمناها.

تحمل أحلام إيما بوفاري طابع الابتذال والتفاهة الرومانتيكية. فالمثل الأعلى الحياتي للبطلة لا يخرج عن نطاق التأليه البورجوازي الصغير للرفاه،

والذي يزداد حدة عندما يتعلق الأمر بأدوات الزينة و«الإكسسوار» الارستقراطي. لا تتميز بطلة فلوبير بالهوس والتعلق بالأشياء والمقتنيات كما الكثيرين من أبطال بلزاك وغوغول، لكن إيما واقعة كلياً تحت سلطة تصور الغنى والرفاه كمعيار للحياة الحقيقية.

تدخل الأحلام والأوهام عضوياً مدام بوفاري ونتلمس أثرهما باستمرار في كل حركاتها، حتى أن دوافعها تحمل إلى حد ما طابع الحلم الواهم. لكن رغم الوله العاطفي والمغالاة السنتمنتالية فيغلب في دوافعها الجانب الحسي الشهوي، جانب النزوة. قادها النظر إلى العالم من زاوية رغبتها وأمنياتها إلى أخطاء مصيرية، إلى الضياع. تتعامل مع عشاقها من الناس العاديين والتافهين باعتبارهم التجسيد الحي للمثل الأعلى والفرسان المنتظرين منذ زمن طويل. ورغم عدم مطابقة التصور للواقع، لا بل وتباعدهما تمضي بوفاري ولا يمنعها ذلك من إعجابها باللاهثين وراء الغواية والزنى، لا يمنعها أن تصبح أمَتهم المخلصة.

تبدو دوافع إيما العاطفية أنانية جداً إذا قورنت بعالم أحاسيس أبطال «دير بارم» الكبير. فهي تهمل الكثير من الأمور الجدية الهامة، بما في ذلك واجبها كأم، منشغلةً بمغامراتها العاطفية وما تستتبعه من معاناة. تتصرف بلا مبالاة إزاء كل ما يقع خارج مجال هذه المعاناة، بينما يثير غضبها وكرهها العميق كل ما يعوق تحقيق رغباتها وشهواتها. لا تسمو الدوافع بالبطلة، لا تغني عالمها الروحي، بل تهبط بها وتقودها إلى انحطاط خلقي فعلي. فيدخل الكذب والخداع حياة بوفاري كجزء لا يتجزأ منها ويؤثران بشكل درلماتيكي على مصيرها الشخصي وعلى مصير زوجها وابنتها. لكن لا يُفسَّر بطلة فلوبير من خلال فقدانها المعايير الخلقية للحياة بقدر ما يُفسَّر على ضوء زئبقية وخطأ المعتقدات والأوثان التي انحنت أمامها، الآراء التي تبنتها وحالة الاغتراب عن العالم من جراء انغماسها كلياً في عالم الشهوات الحسية الذي غدا أساس حياتها..

إن كل ذلك لا ينفي بالطبع سبلاً أخرى ممكنة أمام الإنسان «الوسط» المرتبط بالوسط البورجوازي الصغير. ويكشف نموذجاً الصيدلاني أوميه

والتاجر ليريه، بشكلٍ معبّر عن أشكال وعي وسلوك أخرى. تصور الرواية في البداية أوميه المحدود الأفق الواثق بنفسه كليبرالي. لكنه يندم فيما بعد ويتحول إلى صف الحكومة الملكية. أما ليريه فإنسان وقح طمّاع لا يتورع عن أي فعل يحقق من ورائه مكسباً ولعب دوراً كبيراً في تضليل مدام بوفاري، انحرافها ومن ثم موتها. لكن كلا النموذجين بورجوازي صغير نهِم.

في حين تلحق بأسرة شارل بوفاري مصيبة إثر أخرى ينعم أوميه والقريبون منه بالطمأنينة وبحبوحة العيش. تنتهي الرواية بالتنويه بأن أوميه قد حصل على وسام شرف. وهكذا يتكون قطبا رواية فلوبير: مدام بوفاري التي تذوي ثم تموت من جانب والتجار المخاتلون واللامبدئيون الذين يتألقون ويزدهرون من جانب آخر.

ومع أن محيط إيما الاجتماعي والحياتي – اليومي قائم في الرواية بوضوح كافٍ، لكن لم يكن في صميم اهتمام الكاتب سيرورات البيئة الاجتماعية، بل تصوير بسيكولوجيا البطلة. في رواية «مدام بوفاري»، خلافاً لما في أعمال بلزاك، يقف الوسط المحيط ضد البطلة وتبتعد هي بدورها عنه. لكن عالم إيما الداخلي محلّلٌ بعمق وصلات أحاسيسها وتطلعاتها بالعالم المحيط موضحة بشكل بارز حتى أن صورتها غدت ذات معنى اجتماعي عريض مكثفة في ذاتها مركباً كاملاً من الظواهر الحياتية والبسيكولوجية.

في رواية «التربية العاطفية» تقوم التعميمات الفنية بشكل مغاير تماماً. حدَّد فلوبير فكرة روايته هذه على الشكل التالي: «أريد أن أكتب التاريخ الأخلاقي لأبناء جيلي، أو على الأصح، تاريخ العواطف. هذا كتاب عن الحب، عن الأهواء العاطفية والدوافع، لكن عن تلك التي يمكن أن تبرز الآن – أي عن تلك الدوافع العاطفية غير البناءة». فإذا كانت «مدام بوفاري» تعزف على وتر واحد تركز على لقطة واحدة، فإن «التربية العاطفية» تعكس سيرورات وشرائح حياتية كثيرة غير متجانسة. وتقوم الشخصية الرئيسية هنا في أحيان كثيرة بدور محوري يصل ويربط أطراف السرد حول الجوانب المختلفة للواقع الاجتماعي.

إن التاريخ الأخلاقي لجيل فلوبير لا يتطابق أبداً وقصة أهواء ودوافع فريدريك مورو – يتداخلان إلى حد ما مع بعض ويتناقضان في آن معاً.

فريدريك مورو كشخصية لا يشكل ظاهرة مهمة، فهو إلى حد كبير غير متبلور، سلبي يفتقر إلى الرغبة المحددة الواضحة في تحديد مكانه، تكوين موقف في الحياة، ولا تكتمل بداياته المختلفة. في ذات الوقت يتميز فريدريك بالدأب وعمق الإحساس. فقد حمل طوال حياته شعور حب كبير ومديد لمدام أرنو مثيراً بذلك دهشة الناس لا بل وسخريتهم أحياناً.

لكن هذا لا ينفي أن يكون فريدريك أحد التلامذة النشيطين في مدرسة التربية العاطفية التي يتكون جمهورها من الطموحين النفعيين اللاهثين وراء ملذات الحياة. إن سيرورة تربية ونشأة فريدريك مورو قريبة إلى حدٍ كبير من ظروف حياة ومعاناة أبطال بلزاك الشباب وبطل بوشكين يوجين أنيجين وتتمثل في ازدراء القواعد الأخلاقية واكتساب القدرة على الخداع والتظاهر والرياء. ففي العصر الذي يعيش فيه بطل فلوبير تُبتذل الأحاسيس الإنسانية الحقيقية وتتحول إلى نزوات جسدية. ويصبح البحث عن اللذة المقترنة بالكذب والخداع والاستهتار بمصائر الناس الآخرين مضمون ومغزى حياة كثيرين من أبطال الرواية.

يقترن في نفس فريدريك مورو بشكلٍ زئبقي الإخلاص لماضيه العاطفي غير البعيد من جهة وتعاقب علاقاته العاطفية باستمرار من جهة ثانية. لا يقيم اعتباراً للمعايير الخلقية في علاقاته بالقريبين منه، لكنه يحتقر نفاقه في اعترافاته؛ مستعد لإدانة نفسه بقسوة، لكنه يتفاخر في نفس الوقت بمغامراته التي تنم عن الفجور وفساد الأخلاق.

فريدريك مورو نموذج لا من حيث كونه شخصية ذات سمات محددة، لكن متناقضة مع بعضها، فقط، بل وكتجسيد لعدم التكامل والنضج، لعدم استقرار الشخصية ورسوخ الأهداف والذي يعكس كله في المحصلة سيرورات تطور بسيكولوجيا الإنسان والبسيكولوجيا الاجتماعية عموماً في ذلك الزمن. فريدريك مورو شخصية مهمة وطريفة كشاهد على ظواهر في الحيلة كثيرة.

فتصور الرواية من خلاله وبمنظاره أناساً كثيرين وأحداثاً كبرى مثل ثورة ١٨٤٨ وتسلم نابليون الثالث السلطة. وبسبب سلبيته من جهة ومعاينته المتأملة للأحداث من جهة أخرى يبقى فريدريك على الدوام تقريباً مشاهداً محايداً لما يجري، لا يسعى، في تأمله وتتبعه الناس والأحداث، إلى تقييمهم. ويذكرنا من خلال دوره ومكانه في تركيب الرواية وبنيانها بخلفه كليم سامغين، وإن كان لا يمتلك غنى الرؤية الحياتية التي تميز بطل مكسيم غوركي.

لا يدخل في ساح رؤيا فريدريك مورو بورجوازيون صغار ريفيون، رجال أعمال باريسيون، فنانون وتجار فن، بل وشخصيات سياسية ذات علاقة واهتمام بقضايا المجتمع الكبرى، اشتراكيون، عمال وحرفيون. يدخل في لوحة الحياة العريضة التي ترسمها الرواية من جانب أول أناس مسايرون لركب الحياة السائد ممن يتأقلمون بسرعة مع المناخ الاجتماعي – السياسي القائم، ويرون الفساد والتشوه الأخلاقي ظاهرة طبيعية جداً، ومن جانب ثان أناسٌ يريدون تغييرات اجتماعية جوهرية ووضعاً سليماً معافى للمجتمع. لكن أضفى الكاتب على هذه المجموعة الأخيرة من الناس سمات فضفاضة، ثقة بالذات مبالغاً فيها، مبدئية دوغمائية صارمة وسعياً لفرض آرائهم وقوانينهم الخاصة على المجتمع وعلى الحياة.

في نهاية الرواية يلتقي فريدريك بصديق طفولته ديلوريه. يتضح أن سبيل حياة كل منهما قد اختلف الواحد عن الآخر فيما بعد. لكن الحياة لم تحقق رغبات أي منهما إن في الحب أو في السلطة. تساءلا طويلاً عن أسباب ذلك ثم راحا في النهاية يدينان مصادفات القدر، الظروف والعصر الذي وُلدا فيه.

ينتصب العصر في رواية فلوبير باتساعه المعقد وغناه، ومصائر الناس بتنوعها وعدم تجانسها. لكن النقطة الهامة في «التربية العاطفية» هي صلة بطلها الرئيسي بالشعب، إذ تجلت سمات العصر والواقع الاجتماعي المتغير وتأثيره على الفنان.

إن الشعب في «التربية العاطفية» مصوّر في تطلعه للفعل والتعبير عن نفسه كقوة بناءة. لكن بطل فلوبير لا يجسد التواصل الروحي والداخلي مع

الناس البسطاء، لا تتقاطع اهتماماته مع رغباتهم وآمالهم. ويبقى الشعب بالنسبة لفرديديك مورو ظاهرة غير مفهومة إلى حد كبير. ففي نقاشه حول الأحداث السياسية في فرنسا يصرح بما يلي: «إن الطبقة الارستقراطية، لوحدها في الواقع، أو حتى الشخصية القوية، من يحقق التقدم. المبادرة تأتي دائماً من الأعلى! والشعب، مهما قيل عنه، غير راشد». لكن ورغم أن الشعب في «التربية العاطفية» لا يُطل كقوة اجتماعية قادرة على إحداث تأثير إيجابي في المجتمع، لكن تصوير «يقظته» يشكل حلقة جوهرية في الاستيعاب الفني لأهم اتجاهات التطور الاجتماعي.

- ٧ -

يربطون أحياناً فاعلية الأدب بتصويره الأبطال الإيجابيين. لكن مثل هذه النظرة تنم عن فهم سطحي للأدب وأشكال تعميمه الغني للحياة. فتضطلع بدورٍ إيجابي بنّاء، إلى جانب المبدعات الفنية الرائعة، تلك الأعمال التي تكشف وتصور، من موقع التقدم، الجمود الاجتماعي والروحي وشخصيات الناس الضعفاء مسلوبي الإرادة. وأعمال غوغول وفلوبير بهذا المعنى مثال حي ومعبّر على ذلك.

إلى جانب ذلك يقدم أدب القرن التاسع عشر سلسلة لا تنتهي من الأبطال الإيجابيين الذين لا يقفون في وجه الشر وضد الظلم فحسب، بل ويعملون من أجل أن يصبح الإنسان والعالم المحيط أفضل وأكمل. كان نشاط هؤلاء الأبطال مرتبطاً بذلك الموقف النقدي العميق للواقع. الارستقراطي – الإقطاعي الذي ميّز أعمال كبار الكتاب الواقعيين – ذلك الموقف المتشكل تحت تأثير أمزجة وميول الشعب وفئاته الدنيا.

تظهر صور المتمردين، خصوصاً في الأدب الروسي، في مرحلة مبكرة من تطور الواقعية النقدية. نذكر هنا على سبيل المثال شاتسكي بطل مسرحية غريبايدوف «مصيبة من العقل» وكذلك صور الناس المعذبين الذين صاروا

ضحية الظروف وشروط الحياة الدراماتيكية المميزة عضوياً للنظام الإقطاعي القديم والنظام البورجوازي «الجديد». لكن تصوير قهر وذلّ الإنسان لم يضعف الاهتمام بالناس الرافضين لما يجري في العالم، بل حفزه إلى حد كبير.

تتجلى دراما شروط الوجود الإنساني على أشدها في واقع حياة الفئات الاجتماعية الدنيا. فتُدرك بشكل أوضح تدريجياً تلك القدرات الكامنة التي يمتلكها الشعب والدور الذي سيلعبه في المجتمع المعاصر. وصار كتاب مختلف البلدان، وخصوصاً الكتاب الروس الواقعيون، يولون اهتماماً كبيراً للحياة الشعبية ولمعرفة جوانبها المختلفة.

كانت «مذكرات صياد» كلمة قوية جديدة حول الشعب في الأدب الروسي وفي الأدب العالمي كذلك. فبعد رواية بلزاك «الفلاحون» التي تصور سكان قرية فرنسية من مواقع سلبية بشكل أساسي، وبعد رواية غوغول «الأرواح الميتة» وتجسيدها نموذجي العمين ميتيايا ومينيايا، وقبل المشاهد الشعبية في رواية فلوبير «التربية العاطفية» (صدرت عام ١٨٦٩) جاءت «مذكرات صياد» تورغنيف لتكشف الطاقات الروحية الخلاقة للإنسان البسيط، للفلاح الروسي.

أثارت اهتمام الكاتب الروح الأخلاقية العالية للشعب – إنسانيته عفويته، صراحته، حبه للحقيقة. كما يؤكد تورغنيف بشكل خاص على الحس الشاعري وحس الجمال الرهيف الذي يمتلكه موهوبون مبدعون من الشعب البسيط («المغنون»).

تعتبر صور الناس البسطاء الذين رسمهم الكاتب في «مذكرات صياد» تجسيداً للشخصية الشعبية العريضة. تذكرنا قصص تورغنيف بهذا المعنى بقصائد نكراسوف وخصوصاً «من يعيش في روسيا جيداً؟» التي نقلت بشكل معبر الصورة الروحية للفلاح الروسي.

كشف مؤلف «مذكرات صياد» بأمانة ووضوح ذلك التأثير الضار الذي مارسه الإقطاعيون والملاّك المحليون على الفئات الاجتماعية الدنيا وعلى

الأواصر الأخلاقية الناظمة لحياتهم. ويتجلى ذلك في سمات الخضوع والمسكنة لدى بسطاء الناس وفي الانحراف والتشوه المتمثل بتعالي وتكبر أجراء وخدم «السادة» على إخوانهم («موعد») وفي خبث وقسوة «أزلام» المتنفذين المحليين الذين يقمعون الفلاحين («بورميستر»، «الإدارة»).

لا تقوم علاقات الشخصيات الشعبية بشخصيات «سادة المجتمع» في «مذكرات صياد» والمقارنات بينهما من منظور اجتماعي – طبقي يُكشف من خلاله الوضع العبودي لبسطاء الناس، بل ومن منظور معنوي – أخلاقي. من هذه الزاوية لا جدال مطلقاً في تفوق الأبطال الشعبيين على المالكين المحليين، مما جعل تورغنيف يبدع نماذج كبرى جيدة تنتمي إلى هذا الوسط.

إلى جانب هذا النوع من المقارنات ثمة في «مذكرات صياد» خط آخر أيضاً من المقارنات الداخلية. فليس مصادقةً أن تشغل مكانة مركزية سلسلة القصص التي تصور الفئات الدنيا، صورة «الإنسان الزائد» غير النافع الغريب جداً عن الحياة الشعبية.

«الناس الزائدون» ظاهرة الواقع الاجتماعي الواقعية. إنها ظاهرة غير متجانسة من حيث منشؤها ومضمونها. ويتسم عكسها الفني كذلك باختلاف يحدده اختلاف وجهات النظر. أرجع بيلينسكي بداية «الناس الزائدين» في الأدب الروسي إلى أنيجن ومن ثم إلى بتشورين. لكن إذا كان يغلب في تصوير أبطال بوشكين وليرمنتوف كشف نظرات الشك والريبة إزاء الحياة المعاصرة والمجتمع المعاصر فإن الأساس في الصورة الروحية لأبطال تورغينف «الزائدين» هو بعدهم عن الواقع والتناقض بين القول والفعل لديهم.

لا يعني ذلك أن جميع «الزائدين» الذين رسمهم تورغنيف هم من طينة واحدة. فبينهم الخامل والمتحمس، الرمادي والعبقري ومن تميّزَ بطموحات واندفاعاتٍ روحية حية. فرتيف بطل قصة «الهدوء» إنسان موهوب ذو إمكانات يحلم بحياة حقيقية لا تتحقق له لأنه يفتقر إلى القوى اللازمة له لتجاوز المغريات الخطرة وليتخلص من مستنقع الوجود اليومي. رودين كذلك

إنسان موهوب، جذاب ذو تأثير ساحر على الناس بأفكاره وحديثه، لكنه عاجز عن أي فعلٍ مهمٍ، جوهري وضروري.

عَكَسَ التفاتُ تورغنيف إلى موضوع «الإنسان الزائد» وتصويره للناس الذين لا يقوون على الفعل والنشاط ويعانون لأنهم لا يجدون مكانهم في الحياة – عكس قلقه كفنان على مصير الفرد في المجتمع المعاصر له واعتقاده، في نفس الوقت، بأن توظيف طاقات الإنسان أساس التقدم الاجتماعي. لم يكن تورغنيف ميّالاً لرؤية أساس دراما «الناس الزائدين» في شروط الوسط الاجتماعي المحيط فقط. فلاحظ أن هذا الوسط يلعب دوراً جوهرياً، لكن الذنب في هدر هذه الطاقات الحياتية سدى نابع برأيه من الفرْدِ ذاته الذي يستسلم تماماً لتيار الأحداث.

يقول ألكسي بِتروفيتش بطل قصة «المراسلة»، في معرض تفسيره حالة الركود التي يعيشها، أنه كالعنكبوت الذي حاك حول نفسه شباكاً لعينةً ويتساءل فيما إذا كان وحده مذنباً فيما يفعل، «أم يجدر أن نقول أننا جميعاً مذنبون، كما ليس لأحد حقٌ، في نفس الوقت، في إلقاء اللوم علينا! فالظروف تخلقنا وتدفعنا إلى هذا الجانب أو ذاك ومن ثم تقتلنا... تتشكل في كل منا وفي داخله قوة تؤثر عليه سلباً أو إيجاباً، وهذه القوة هي القدر... بكلمات أخرى بسيطة أقول إنّ الإنسان يصنع قدره والقدر يصنع الجميع».

يمكن أن تنسحب هذه التأملات تماماً على جُلِّ أبطال تورغنيف «الزائدين» إن لم يكن عليهم جميعاً. يلاحظ في كل منهم مركّب معقد من دور الظروف ومسؤولية الإنسان في تكوين حياته، ويعكسون إلى حد معلوم موقف المؤلف علماً أن حقل رؤيته وتناوله للمسائل الحياتية أوسع، بما لا يقاس، من مجال تأملات ووجهات نظر أبطاله.

أعابَ النقاد المعاصرون، خصوصاً دوبروليوبوف، على تورغنيف اهتمامه الزائد «بالناس الزائدين»، بل وحتى تسويغهم الذي تلخص – كما قيل – في التأكيد على التأثير الضار للوسط. لكن لم يكن اهتمام الكاتب «بالناس

الزائدين»، في الحقيقة، مبالغاً فيه وغير مسوَّغ. رأى وعكسَ بأمانة، كمتأملٍ حصيف للوقائع وللسيرورات الحياتية، ما كان سماتٍ مميزة لعصره وللعصور التالية. ليس ثمة أساسٌ للحديث كذلك عن تسويغ تورغنيف «للناس الزائدين». فالدفاع عن أفكار الاختيار الواعي للطريق الحياتي ذو معان ودلالات كثيرة. كما أخطأ النقاد أحياناً حين خلطوا بين سمات بسيكولوجيا أبطاله وبين موقفه كمؤلف. يرتسم موقف تورغنيف من «الناس الزائدين» بوضوح خاص في ضوء ريادته الإبداعية التالية وكشفِهِ الفني لقضايا حياتية.

إلى جانب رودين ولافريتسكي تكونت مع سيرورة تطور المجتمع شخصيات إنسانية من طراز آخر – شخصيات «الناس الجدد». جذب هؤلاء اهتمام تورغينف الدقيق وتحدث عنهم لأول مرة في روايته «في العيشة» الصادرة عام ١٨٦٠. لخص المؤلف فكرة هذا العمل في رسالة له إلى أكساكوف بالكلمات التالية: «تكمن في أساس روايتي فكرة تدور حول ضرورة وجود أبطال ذوي شخصيات فذة واعية.» من الطريف أن تورغنيف لا يركز هنا على الحاجة الاجتماعية للفعل والنشاط فحسب لدى الناس، بل إلى الشخصيات البطولية والمتسمة أيضاً بالوعي والاقتناع.

لا تعتبر «في العشية»، من حيث المسائل التي تعالجها مرحلة مهمة فقط في التطور الإبداعي لتورغنيف، بل وعملاً تجلت فيه بعض الاتجاهات الجديدة لتطور الأدب الروسي والعالمي. فإذا كان المنطلق البطولي قبل الآن، خصوصاً في «تاراس بولبا» مرتبطاً بشكل وثيق بأحداث الماضي التاريخي، فإن تورغنيف قد عمل على رسم أناس معاصرين ذوي تكوين متسم بالبطولة. وسيرورة تكونهم مصوَّرة هنا بشكل آخر مختلف عن سيرورة تكوين «الناس الزائدين».

ترسم الرواية مصير إنساروف – البطل بشكل غير عادي: «كان أبوه تاجراً ميسوراً إلى حد ما ومن مدينة تيرنوف في الأصل. اشتغل بالتجارة في صوفيا وكانت له علاقات مع روسيا». عندما كان إنساروف في الثامنة من عمره «اختفت أمه فجأة، وبعد أسبوع وجدوها مذبوحة... انتشرت أخبار بأن آغا تركياً قد سرقها وقتلها؛ وصلت هذه الأخبار أسماع زوجها، والد

انساروف فقرر الثأر، لكنه تمكن من جرح الآغا فقط بخنجره.. فأعدموه بسبب ذلك». رعت إنساروف أخته التي كانت تعيش في روسيا في مدينة كييف. عاش هنا اثني عشر عاماً، ثم «رغب في العودة إلى وطنه. عاش في صوفيا وتيرنوف وطاف بلغاريا طولاً وعرضاً، قضى فيها عامين وتعلم لغته الأم من جديد. لاحقته الحكومة التركية ومن المحتمل أن يكون قد تعرض في هاتين السنتين إلى أخطار كبرى».

لا يتملك إنساروف، رغم كل ما عاناه، التعطش للانتقام، بل الرغبة المشوقة للإسهام في تحرير الوطن من الغزاة الأجانب. وهواجسه كلها مرتبطة بهذا الأمر. تحرير الوطن هدف يقوّم، انطلاقاً منه، كل أفعاله وسلوكه، ويقرر أن يخضع له حياته التي تعرضت لمأساة قبل أن تظهر إمكانية البدء بالعمل على تحقيق مقاصده. إن تماسك إنساروف الداخلي، تطلعه نحو الهدف الكبير وتربيته الذاتية نقاط هامة في تكون هذه الشخصية الضخمة.

من جهة تصوير العالم الروحي لـــ هيلين ستاخوفا وتكونه نرى تورغنيف قد أولى اهتماماً كبيراً للمؤثرات المختلفة جوهرياً عن عادات وأعراف الوسط الاجتماعي المحيط بالبطلة ولابتعادها التدريجي عنه. كانت هيلين «تتوق منذ الطفولة للنشاط، لفعل الخير: شغلها الشحاذون والخائفون والمرضى، أقلقوها وآلموها، رأتهم في منامها وساءلت عنهم كل معارفها». ساعد تعامل هيلين مع أولئك الذين يقاسون العذاب واهتمامها الدائم بهم على تطورها الروحي المبكر: من سن السادسة «صارت مستقلة تقريباً؛ عاشت حياتها الخاصة لكن وحيدة؛ التهبت روحها وانطفأت وحيدة..»

يفتح لقاؤها بإنساروف أمامها عالماً جديداً من العلاقات والمشاعر والتطلعات الإنسانية تعيشه بكل جوارحها. إن الهدف الكبير الذي جذب البطلة قد حفر في ذات الوقت السبيل الذي تكونت على أساسه شخصيتها. وحدَّد هذا الفهم الجديد للحياة ابتعادها عن ذلك الوسط الاجتماعي والمحيط الذي نشأت فيه. لكن تكريسها حياتها لهذه القضية الصعبة والنبيلة قد جعلها تتجاوز بجرأة هذا الانفصام.

لا يعرف «الناس الجدد» المصورون في «في العيشة» التناقض بين المشاعر الخاصة والتطلعات الاجتماعية، بين البواعث الفكرية والاندفاعات العاطفية. يتحد هنا الفكر والإحساس ويشكل الواجب الاجتماعي والمطلب الشخصي كلاً واحداً.

يعتبر التصوير الفني لعلاقات الفرد والمجتمع بالشكل الذي ألفناه في «في العيشة» ظاهرة هامة في الأدب الواقعي في القرن التاسع عشر. وهذا أحد بواكير تلك السيرورة التي تطورت بأشكال مختلفة في مؤلفات العديد من كتاب النصف الثاني من القرن الماضي ومطلع القرن الحالي - سيرورة إظهار وكشف قوى الفرد الخلاقة وبحثه الدؤوب عن سبل حياتية جديدة. عن الانفصام عن الوسط الاجتماعي المحلي خروجاً إلى وسط - مجتمع إنساني أعرض ودخول ميادين علاقات روحية واجتماعية أكثر تنوعاً وتعقيداً.

إذا كانت رواية «في العشيّة» تصور استعداد الفرد لتضحيات جسيمة من أجل الصالح العام ولتجسيد روح البطولة، فإن رواية «الآباء والأبناء» (١٨٦٢) تركز على الإنسان الجديد، الإنسان العملي ذي النظرة النقدية للعالم. ليس الصراع الأساسي في الرواية تناقض جيلين فحسب، بل وتناقض شكلين حياتيين، وجهتي نظر - ارستقراطية وشعبية. تصور الرواية شخوص كل من هذين المعسكرين بعمق واتساع قلما نجد لهما نظيراً في أعمال تورغنيف الأخرى.

لكن ثمة فروقاً جوهرية في تصوير كل من آل كيرسانوف وبازاروف. ففي حين يرتبط تجسيد نمط تفكير آل كيرسانوف وسلوكهم الحياتي بشكل وثيق بتصوير ملكيتهم الإقطاعية المتنامية، نجد أن بازاروف غير «تابع» لنمط حياتي معيشي ما مرسوم بشكل واضح. «فالإنسان الجديد» نموذج خارج من صفوف الطبقة الوسطى أكثر حيوية ومرونة في شخصيته والتعبير عن ذاته من نماذج الوسط الارستقراطي، فهو يكون ويقرر إرادياً شخصيته. يقول بازاروف معارضاً أركادي كيرسانوف الذي

يقول بدور التربية والزمن في حياة الناس ما يلي: «يجب أن يربي كل إنسان ذاته. فأنا مثلاً، ما علاقة الزمن بي ولماذا سيؤثر عليَّ؟ أليس من الأفضل أن أؤثر عليه، أن يكون تابعاً لي؟».

المزية الأساسية لشخصية بازاروف وتفكيره هي الرفض. وأساس ذلك في المقام الأول أن بطل تورغنيف لا يقيم اعتباراً لأشكال الحياة ومفاهيمها السائدة، لا يعترف بأوثان الواقع وبالكثير من الأفكار المنتشرة بشكلٍ واسع بين الناس. يعتبر بازاروف السيادة الارستقراطية وما له صلة بها خصمه الأساسي، عدو التطور العقلاني للمجتمع. تنطوي الارستقراطية – حسب تصور تورغنيف – على حياة هنيّة يهيء شروطها المواتية الناس الآخرون، على موقف متعالٍ وازدراءٍ بكل من لا ينتمي إلى النخبة وعلى عدم رغبة في فهم ما يحصل في الواقع. تشكل الرومانتيكية كذلك، كظاهرة من ظواهر الفكر الإنساني متسمة بالانقطاع عن واقع الحياة واللجوء إلى عالم الأوهام، برأي بازاروف – إحدى السمات الملازمة للعقلية الارستقراطية. يشمل رفض «الناس الجدد» كذلك ظواهر الفن وتجسيدات الجمال التي يصفها بازاروف كأحد نتاجات العالم الارستقراطي.

المبدأ الأساسي الحاسم الذي ينطلق منه بطل تورغنيف في تقييمه اهتمامات ومشاغل الناس المختلفة هو مدى نفعها وضرورتها، لكن ليس لإنسان بعينه طبعاً، بل بالنسبة للمجتمع بالكامل. وبديلاً للبطالة وللعمل غير المجدي أو الذي لا يقدم نفعاً يطرح بازاروف العمل الفعلي الذي يعطي نتائج ملموسة. يقول بهذا المعنى ما يلي: «فالطبيعة ليست حرماً، بل ورشة، مشغلاً والإنسان فيها عامل».

يعتقد بازاروف أن العلوم الطبيعية ستلعب الدور الأكبر في تغيير حياة المجتمع وإسقاط شتى النظرات اللاعقلانية ونشر الآراء التي تعود على الناس بمنفعة حقيقية. تجلى هنا، حسب رأي بعض الباحثين قصور (أحادية) نظرة الكاتب الذي لم يُدرك دور الأفكار والتطلعات الاجتماعية البناءة التي حملها الشباب التقدميون في أواسط القرن الماضي. لكن ليس بازاروف أحد صور

ثوريي ذلك الزمن، فقد عكست شخصيته سمات وملامح وخصائص ميّزت دائرة واسعة جداً من الشبيبة الديمقراطية كان شائعاً جداً في صفوفها الاهتمام بالعلوم الطبيعية.

لسنا هنا إزاء أمانة سطحية للواقع، بل بصدد كشف عميق لظاهرة اجتماعية على صعيد تاريخي – فلسفي. ويجب أن نشير في هذا المقام إلى أن كثيرين من الناس نظروا فيما بعد وحتى في عصرنا هذا بوجه خاص، إلى منجزات العلوم الطبيعية كوسيلة أساسية ووحيدة لتغيير المجتمع.

بازاروف المنتمي إلى الطبقات الدنيا ديمقراطي وليس بآرائه فقط، بل وبسلوكه الحياتي أيضاً. فيحسن التعامل ببساطة ويسر مع الفلاحين ويكتسب بسرعة تأييدهم ومودتهم. لكن هذا جانب واحد فقط. فإذا انتقلنا إلى تقويمه لدور الشعب في حياة البلاد وموقفه من «الموجيك» يبرز أمامنا بعض تعقيده وتناقضه. فيرى بطل تورغنيف أن وعي الشعب لم يتطور إلا بحدود ضعيفة، والموجيك الروسي – حسب رأيه – إنسان غامض ولا يفهم نفسه. يرى بازاروف، عدا ذلك، أنه ليس ضرورياً إقامة صلة وثيقة ومستمرة مع الشعب. فتقضي طريقته العلمية الخاصة بتغيير المجتمع، التي ينوي الأخذ بها، بخدمة قضيّة الشعب دونما اعتماد على نشاطه ومبادراته الخلاقة.

طرحت الحياة والتطور التاريخي لروسيا والغرب بشكل حاسم في المقام الأول الحركات الاجتماعية – السياسية التي كان هدفها محاربة الظلم واللاعدالة الاجتماعية بشتى أشكالها. كان تورغنيف من أسبق من دعوا إلى هذه السيرورات بشكل حي. فعكَسَ في روايته «الأرض البكر» (١٨٧٦) حركة الشعبيين الروس و«الناس الجدد» في تلك المرحلة التاريخية – الاجتماعية الذين انطلقوا من ضرورة حصول تحولات سياسية – اجتماعية سريعة وجذرية.

نرى أبطال «الأرض البكر» الشباب، مثلهم مثل إنساروف وهيلين، مفعمين رغبة بالعمل بنشاط من أجل الصالح العام من أجل تقدم المجتمع. بيد أن أهدافهم ليست واحدة. ففي حين تُلهم أفكار التحرر الوطني أبطال «في

العشية» نرى أبطال «الأرض البكر» مندفعين بحماس كبير لتحقيق تغييرات في البنية الاجتماعية. وهذا الجيل الشاب، كبازاروف أيضاً، يكره السيادة الإقطاعية – الارستقراطية لكنه يختلف معه جدياً في الموقف من الشعب، في تقييم دوره الاجتماعي. فأبطال «الأرض البكر» الشباب يكنون شفقة صميمية للناس البؤساء وحباً عميقاً لهم. تقول ماريانا لنيجدانوف: «أنت حر بسخريتك مني... لكن أتصور أحياناً أني أتألم عن كل المضطهدين والفقراء والمنحوسين في الروسيا..».

كان الشعب بالنسبة لجيل الشبيبة الروسية الجديد مصدر تأملات قلقة وعميقة وملهما لاندفاعات حية عظيمة. ارتبطت به أروع آمال الشبيبة – إيمانها بإمكانية إعادة بناء المجتمع على أسس عادلة. تطلعت الشبيبة التقدمية وأبطال «الأرض البكر»، من خلال معرفة وضع الشعب المأساوي وتخلفه، لإيقاظه من سباته الطويل، هز قواه العملاقة التي ما زالت في كمونٍ من أجل الفعل.

يرسم تورغنيف «الناس الجدد» على أرضية اجتماعية عريضة مقارناً بينهم وبين المحافظين والليبراليين وغيرهم من ذوي العقائد والانتماءات المختلفة. فالمحافظ كالوميتسيف والليبرالي سيباجين يمثلان جوهرياً، بدرجة واحدة، تطلع فئات المجتمع العليا «لتثبيط» حركة تطور روسيا التدريجي. يصور الكاتب مناخ الركود الخانق المخيم على البلاد، مناخ جمود الحياة الروحية.

كان الكاتب في تصويره جيل الشباب في الرواية متعاطفاً معه، خصوصاً مع جانبه الأخلاقي ومع البواعث الخيرة الكامنة لديه. نظر تورغنيف، في نفس الوقت، بكثير من الريبة والشك، إلى البرنامج الاجتماعي «للناس الجدد» وإلى أساليب نشاطهم. وفي رسالته إلى م. ستاسوليفيتش أشار إلى طيبة وشرف غالبيتهم العظمى من جهة وإلى عدم صحة آرائهم من جهة أخرى. صرح بأن على الشباب «أن يحسوا بما يكنه من تعاطف وحب إن لم يكن لأهدافهم فإليهم كأفراد».

تشغل مكانة هامة في الرواية مقارنة «رومانتيكي الواقعية» نيجدانوف بـــ بسالومين. نيجدانوف بتركيبه الروحي والنفسي سهل الانفعال متحمس للأفكار الجديدة بسرعةٍ وحمية، لكن سرعان ما يخيب أمله بها، بفائدتها للقضية التي يعمل من أجل إعلاء شأنها. أما سالومين فيمتاز بنظرة واعية متفحصة للحياة ويعمل لبلوغ مبتغاه خطوة فخطوة. في الرواية يتفوق سالومين بشكلٍ واضح.

وجه بعض النقاد اللوم لتورغنيف لأنه صوّر إخفاقات جيل الشباب، فشله في مخاطبة الشعب والتعامل معه. لكن يجب الاعتراف بأن هذا اللوم غير صائب تماماً. لم يلتفت إلى الكاتب على التاريخ. فقد مني الشعبيون الثوريون، في الواقع، بهزيمة جدية. فإذا كان فلوبير في «التربية العاطفية» قد صور آراء البروليتاريا الباريسية وعدم اهتمام بطل الرواية بها جدياً، فإن تورغنيف قد عكس آراء وتطلعات الجيل الشاب الثورة التي لم تكن الطبقة الفلاحية لتؤيدها.

من خلال إحساسه العميق بتغيرات الحياة الاجتماعية كشف تورغنيف العلاقات المعقدة القائمة بين الإنسان والمجتمع ورسم شخصيات الناس المختلفة مصوّراً الفرد الذي تُهدر قواه عبثاً والنماذج الرائعة للأبطال المتحمسين واستعدادهم للتضحية بشهامة في سبيل القضية العامة.

أثار جيل شبيبة أواسط القرن الماضي والنصف الثاني منه – آراؤه ودوره في الحياة الاجتماعية اهتمام الكتاب الروس ذوي الاتجاه الديمقراطي – الثوري. فحملت رواية تشيرنشيفسكي «ما العمل؟» عنواناً فرعياً هو «من سلسلة قصص حول الناس الجدد». في هذه الرواية، إضافة إلى أبطال الطبقات «الوسيطة»، تطل ضمن مجموعة «الناس الجدد» شخصية رخميتوف الذي ينتمي إلى أسرة ارستقراطية عريقة. زيادة على ذلك تنعكس في صورته سمات الإنسان الذي يعد نفسه لعمل ثوري يهبه كل قواه.

يرسم تشرنشيفسكي المراحل والدرجات المختلفة لتطور وتكامل الشخصية الإنسانية في غمار تطوير ذاتها ومن ثم المجتمع. وإذا كانت

المرحلة الابتدائية من سيرورة هذا التطور سهلة نسبياً فإن المراحل التالية – إذا حكمنا على ذلك من خلال مثال رخميتوف – تتطلب إرادة فذة ومثابرة. وتعتبر هذه المراحل اللاحقة أساسية وضرورية، لجهة حل المسائل المطروحة أمام المجتمع، بدرجة أكبر من الأولى. لم يكن باستطاعة تشيرنشيفسكي أن يتحدث، في رواية كتبت في السجن ومعرّضة لرقابة شديدة، مباشرة حول الإعداد لاحتراف النشاط الثوري الذي هو في الاعتبار من خلال تصوير شخصية رخميتوف. تطلّب هذا النشاط تحديداً، برأي تشيرنشيفسكي، تكوّن مزايا إنسانية خاصة. أكد الكاتب على أن حياة الفرد المكتملة القيّمة لا يمكن أن تتحقق وتقوم بدون تطور مستمر، وأن تطورها الحقيقي لا يكون من دون معايشتها للقضايا الاجتماعية الكبرى والتصاقها بها.

الحلقة المركزية في رسم شخصية رخميتوف هي إعداده نفسه للمهمة المستقبلية، تربيته لذاته. إنها قصة الجهد الفيزيولوجي المضني والحرمان والمصاعب والمعاناة الهائلة التي تمرس بها كمناضل نذر حياته من أجل قضية عامة كبرى. قام موضوع تربية الذات لدى البطل بشكلٍ جلي، كما أشرنا إلى ذلك، في أعمال تورغنيف، لكنه اكتسب في رواية «ما العمل؟» بشكل خاص تعبيراً فذاً. فالتربية الذاتية أساسية وهامة بشكل خاص لمن يضع نصب عينيه بلوغ هدفٍ اجتماعي عريض.

ألقت أعمال بلزاك وبوشكين وستندال وفلوبير الضوء على تأثير الوسط الاجتماعي بأصوله وأخلاقه السائدة على شخصية الإنسان، على تربيته بوجه عام. أما أدب أواسط القرن التاسع عشر ونصفه الثاني فكشف سيرورات تحرر الإنسان من تأثير الأفكار والآراء الارستقراطية والبورجوازية المسيطرة، كشفت سيرورة تكون «الناس الجدد».

لم تغدُ التعميمات الفنية لهذه الظواهر ممكنة طبعاً إلاّ عندما بدأت مرتسماتها تبرز في حيز الواقع. لكن طابع هذه التعميمات مرتبط بشكل وثيق بذوات الكتاب الإبداعية وبآفاق معالجاتهم الفنية.

يفتح التاريخ أمام الإنسان مع مرور الزمن آفاقاً متواترة الاتساع. في نهاية القرن الثامن عشر ومطلع التاسع عشر حصلت تغيرات ضخمة في البنية الاجتماعية لسلسلة أفكار أوروبية وتحققت خطوات جديدة هامة على طريقة إدراك العالم مجتمعاً وطبيعةً. تتسع جوهرياً المعارف الجغرافية والمعارف الحضارية الخاصة بتاريخ وأحوال الشعوب، تتطور بسرعة العلاقات الاقتصادية والثقافية بين أقطار أوروبا والقارات الأخرى، يتنامى الاهتمام المشترك بمظاهر الحياة الاجتماعية والروحية للشعوب.

كتب دوستويفسكي عن الشمولية العالمية لرؤية بوشكين، عن مقدرته العجيبة على فهم الروح والسمة المميزة لأمم وشعوب، وفي آنٍ معاً، رؤيته لما هو عام مشترك مقارب فيما بينها. تناولُ بوشكين لأمور ذات شمولٍ عالمي يعكس كلاً واحداً مؤلفاً من تأثيرات العصر وسمات عبقريته الفنية.

في أواسط القرن التاسع عشر والنصف الثاني منه تبدأ مرحلة جديدة في الوعي العلمي والفني لتطور الإنسانية على الصعيدين المجتمعي والفكري. ترتبط هذه المرحلة، إلى حد حاسم، باسمي ماركس وتولستوي. للوهلة الأولى يبدو اقتران هذين الاسمين غير مسوَّغ نظراً للاختلافات الكبيرة في مضمون إبداعهما. الاختلافات، في الواقع، كبيرة، لكن هذا الاقتران، ممكنٌ وضروريٌ إذا أخذنا باعتبارنا عمق وشمولية فتوحات ماركس العلمية وتعميمات تولستوي الفنية المتعلقة بالسيرورات الهامة لحياة الإنسان والمجتمع. ويُتيح تقييم لينين لتولستوي رؤية تلك الحلقات التي يجري عبرها ومن خلالها، تقاطع التحليل العلمي والاستيعاب الفني للواقع لعلمين بارزين من أعلام الثقافة مختلفين أحدهما عن الآخر.

أكد لينين على أن «ليف تولستوي استطاع أن يطرح في أعماله هذا الكَمّ من القضايا الكبرى وأن يرقى إلى مثل هذه القوة الفنية حتى شغلت مؤلفاته إحدى المراتب الأولى في الثقافة الفنية العالمية. وحلَّ عصر التحضير

للثورة في أحد البلدان المنكوبة بسيادة نظام الرق بفضل إشعاع عبقرية تولستوي كخطوةٍ إلى الأمام في التطور الفني للإنسانية كلها».

إن طرح أهم القضايا الكبرى والشائكة للحياة والتحليل الجريء والعميق لظواهر الواقع في عصر واحد محدد يعطينا إمكانية فعلية ويتيح لنا مقارنة ماركس بتولستوي. فالنقطة الجوهرية هنا هو رفض كليهما للأسس التي يقوم عليها مجتمع الملكية الخاصة. فلا يمكن للاختلافات الهامة جداً بينهما بخصوص حلِّ المسائل الاجتماعية ورؤية سبل تغيير الإنسان والمجتمع أن تحجب علاقة القربى القائمة بينهما في مقاربة سيرورات حياة القرن التاسع عشر وقضاياها الصعبة.

كان تصوير كل من بلزاك وفلوبير لتأثيرات الواقع البورجوازي على الإنسان وأثره في تكوين عالمه الروحي والنفسي – رغم كل نظرات الريبة والشك بخصوص «الوضع الجديد» – كشفاً لانتصاره، لغلبة تلك الأشكال من العلاقات بين الناس التي واكبت نشوء هذا النظام الاجتماعي –لكن أطلّت منذ بداية قيامه تناقضاته الخاصة التي تزايدت باستمرار.

في شرق أوروبا، خصوصاً في روسيا، في النصف الثاني من القرن تداخلت التناقضات المرافقة لنمو الرأسمالية بالصراعات العاصفة التي سببها تأثير بقايا ورواسب القنانة وقيام دولة الاستبداد المطلق. وحدّد كل ذلك الطابع الشديد لفهم تولستوي والتقدميين الروس الآخرين لإشكالات واقع روسيا الاجتماعي الجذرية وللتناقضات الحادة التي اتسمت بها الحياة الاجتماعية في أقطار أوروبا الغربية. وفي هذه الأثناء برزت العلاقات الفعلية الرابطة بين هذه وتلك. أسهم إدراك الكاتب العميق لعطب المجتمع المعاصر له وللمآسي الشعبية في تكوّن سعة رؤياه العالم المحيط والأخلاق الاجتماعية ببعدها المحلي وبمعناها وأفقها العام الشامل. وكان تناولُ تولستوي هذا للواقع مصدر إعادة نظره بشكل حاسم وجذري بشتى القواعد والقيم الفكرية والأخلاقية التي صاغها «سادة المجتمع» والتي انعكست في أعمال الكاتب الفنية.

إن السمة المميزة لإبداع تولستوي هي اقتران البعد الملحمي بالتحليل البسيكولوجي الدقيق، وروح النقد الاجتماعي يكشف الجانب الإنساني فعلاً في الإنسان. تُطل كل جوانب واقعية الكاتب هذه غالباً في وحدة متينة، لكن لا يمنع ذلك أن نلاحظ في بعض أعماله غلبة سمات أو خصائص معينة على أخرى.

يتجلى الفن الملحمي الرفيع لدى الكاتب قبل كل شيء في تصوير الأحداث التاريخية الضخمة ووصف مصائر الناس الواقعين بشكل أو بآخر في نطاق تأثيرهما. لاقى هذا الوجه الملحمي من الإبداع أكمل تعبير له في ملحمة «الحرب والسلم». وتتسم به إلى حد معلوم «قصص سواستبول» التي تشغل المشاهد الحربية المكان الأساسي فيها. يدخل في ملحمة تولستوي سرد عن النضال الشعبي التحرري، عن بطولة الشعب الروسي، قصص عن الأبطال التاريخيين والمتخيلين، تصوير أناس ينتمون لطبقات اجتماعية شتى، تاريخ بضع أسر، رسم جمهرة كبيرة من الشخصيات وإلقاء الضوء على العالم النفسي والخلقي لأناس العصر التقدميين.

تشغل مشاهد الأحداث التاريخية ولوحات الوقائع العسكرية في ملحمة تولستوي حيزاً يساوي في حجمه المشاهد ذات الطابع «السلمي». ولا تقترن هذه المشاهد بعضها ببعض فحسب، بل تتداخل وتقوم فيما بينها صلات داخلية عميقة. ترتبط «كلية» «الحرب والسلم» - وحدتها، إلى حد ما، بوحدة الموضوع المصوِّر ذاته والمعالج على أرضية واسعة وبتلك العلائق والتداخلات القائمة بين ظواهر معينة قائمة في الواقع الفعلي ومعكوسة في الملحمة. لكن حددّت هذه «الكلية»، إلى درجة كبيرة، نظرة الكاتب الشمولية العامة للأحداث التاريخية ولظواهر الحياة الاجتماعية.

يرفض تولستوي بحزم تصوير الأحداث التاريخية بمنطق الأمير الذي يستعرض الأحداث التاريخية من علٍ، بل يتناولها من وجهة نظر إنسانية محضة، من مواقع تأثيرها على بسيكولوجيا ومصائر الناس. في تصويره عطب الواقع الاجتماعي يؤكد الكاتب على الفرق الحاد بين الحياة المصطنعة فاقدة الأصالة التي تحياها القلة الحاكمة بوجهٍ خاص وبين التطلعات

والأحاسيس الإنسانية الطبيعية. كشف بقوة فنية كبيرة التأثير القوي والواسع لتلك الاهتمامات اللاإنسانية المزيفة التي تبدو الحياة الإنسانية معها إما تافهة لا معنى لها أو مُضِرَّة بالآخرين وبالمجتمع كاملاً. لذا يمكن القول إنّ «الحرب والسلم» ملحمة مفعمة بفكرة بعث الإنسان، وقد عبر الكاتب عن هذه الفكرة في أعمال أخرى له أيضاً.

ثمة في «آنا كارنينا» وفي «البعث» وجه آخر من الإبداع الملحمي مختلف عن ذاك الذي عرفناه في الملحمة التاريخية. يحتل المكان المركزي في الروايتين قصة أناس محددين من خلال اقترانها بالبانوراما الاجتماعية التي تطل في كل من العملين في شكلٍ خاص بها، وليس أحداثاً اجتماعية كبرى. تبرز هذه البانوراما الاجتماعية في «آنا كارنينا»، قبل كل شيء، من خلال رسم المحيط الاجتماعي القريب والبعيد لشخوص الرواية – آنا، فرونسكي، كارينين – ومن ثم على أرضية سعي قسطنطين ليفين لاكتشاف أسس أخلاقية قادته في المحصلة إلى مجالات حياتية مختلفة ودفعته للالتقاء بأناس كثيرين. أما اللوحة العريضة للحياة الاجتماعية في «البعث» فتبرز نتيجة اقتران خطين متوازيين في السرد – وصف دروب حياة كاتيوشا ماسلوفا وبحث نيخلودوف عن العدالة.

في «آنا كارنينا» و«البعث» اكتسبت أفكار بعث الإنسان تطويرا وتعميقاً جديدين، وتجلت هنا من خلال رسم سيرورات الواقع المعاصر للكاتب وتصوير الشعب. فصورت الروايتان الكثير من أسس حياة وواقع المجتمع المعاصر والعلاقات السائدة بين البشر كأمورٍ غريبة على الطبيعة الإنسانية، كمصدرٍ وأساسٍ للتمزق الروحي ولمأساة الشخصية الأصيلة. يتطور في «البعث» بشكل واسع موضوع الظلم واللاعدالة الاجتماعية وظواهر الحالة المأساوية للشعب. ويصل تولستوي إلى اعتقاد مفاده أن القمع القاسي المستمر للفئات الاجتماعية الدنيا يستدعي سيرورات تخلفها وانحطاطها الحياتي والروحي. يعتقد الكاتب أنه قد أصابت مجتمع الملكية الخاصة أمراض ثقيلة صعبة الشفاء. لذا يتوجب بعث الإنسان الجديد، بعث الشعب والإنسانية.

وهنا تبدو بأوضح ما تكون علاقة المنطلقات الملحمية والنقد الاجتماعي في إبداع تولستوي. ويجدر الاعتراف بخطأ الرأي القائل بأن أعمال الكاتب لم تتميز بروح نقدية إلا في المرحلة المتأخرة من سيرورة نشاطه الأدبي. فما لا شك فيه أنه حتى عندما صوّر، من وجهة نظرٍ جديدة، الأحداث التاريخية وبطولة الشعب، شكل التقويم النقدي للعديد من ظواهر الماضي، بما في ذلك الوجوه التاريخية، حلقة هامة جداً وضرورية في كشف الحركة العامة للحياة لا تقل أهمية عن سيرورة بحث الشخصية عن علاقات إنسانية حقة. واتسعت هذه النظرة النقدية لظواهر المجتمع المعاصر وتعمقت فيما بعد مقترنة بأفكار بعث الإنسان والشعب حتى غدت أساس التصوير الملحمي العريض للواقع.

يعتبر البحث عن أساليب جديدة للتعميم الفني للحياة الجانب الهام لفن تولستوي الملحمي. وثمة أمثلة معبرة غير قليلة على أشكال التعميم الإبداعي الجديدة في أعمال الكاتب. يأتي في مقدمتها وصف الجيش الروسي في «الحرب والسلم» قبل وأثناء معركة أوسترليتسكي، حيث عكس الكاتب بشكلٍ رائع هنا بسيكولوجيا جماهير الناس المذهولين، المرتبكين الذين لا يعرفون ما يفعلون، ثم مشاهد تسليم سمولنسك التي تكشف عن تصاعد حدة الأحداث الخطرة المقلقة، تصوير معركة بورودينو بكل شدتها ودراميتها. ويمكن أن نذكر في هذا المقام كذلك مشهد حال موسكو لحظة دخول قوات نابليون مشارفها والذي يعكس المدينة ككل كامل فعلي من جهة وتفككها الداخلي، تصارع الأمزجة وسيادة الفوضى من جهة أخرى. ويجدر أن نذكر بهذا الصدد مشاهد الحصاد وجمع المحصول في «آنا كارنينا»، تصوير المحاكمة ولوحات الحياة الريفية في «البعث».

تعتبر قصة «القوزاق» طريفة لجهة كونها تجسِّد إلى جانب أمور أخرى الطابع الخاص للطبيعة القوقازية الجبلية والشخصية الأصيلة لشريحة كاملة من السكان. أعطى تولستوي أهمية كبرى لعلاقة الإنسان الوثيقة بالطبيعة. تبرز صورة الطبيعة المتكاملة المصوَّرة بشكل احتفالي عاطفي في القصة من خلال وصف الجبال التي أدهشت أولينين (الفصل الثالث)، يتلو ذلك في الفصل الحادي

عشر تصوير شموخ الطبيعة الحية الغنية بالخضرة والنماء والوحوش والطيور. تبرز الشخصية القوزاقية العنيفة المفعمة شموخاً في اقتران حي بوصف الطبيعة، ولا تتجسد في الفصلين الرابع والخامس المكرسين بشكل خاص لرسم النمط الحياتي للقوزاق وصورتهم السيكولوجية فقط، بل وفي المواضع الأخرى التي تشير إلى السمات الخاصة لهذه الشريحة السكانية.

يتداخل الجانب الملحمي في أعمال تولستوي بالوعي الفردي – الشخصي للأحداث، وكثيراً ما يشكل هذا الأخير جزءاً لا يتجزأ منه في «أقاصيص سواستيول». يستخدم تولستوي لأول مرة ذلك المبدأ القاضي بتصوير حركة الأحداث من خلال فهم من يشارك في صنعها أو يراقبها من بُعد. فقصة «سواستيول في آب ١٨٥٥» مبنية كلها على أساس مقارنة المواقف المختلفة إزاء الحرب من قبل المشاركين فيها. ولاقى هذا المبدأ من ثم تطويراً له في «الحرب والسلم» وفي أعمال الكاتب الأخرى.

يستخدم تولستوي غالباً مبدأ كشف الظواهر الشخصية الإنسانية من خلال وجهات نظر بطلين أو حتى عدة أبطال. ووجهات النظر هذه إما أن تتعارض الواحدة مع الأخرى مظهرة سمات بسيكولوجيا الأبطال وتعدد حدود وأبعاد الظاهرة نفسها وإما أن تكمل إحداها الأخرى. وهكذا فمعركة بورودينو لم تصوَّر من خلال فهم بيير بيزوخوف لها فقط، بل ومن وجهات نظر نابليون وكوتوزوف. كذلك لم يكشف الكاتب صورة آنا كارنينا من خلال التصوير «المباشر» لشخصيتها بل من خلال فهم أناسٍ آخرين كثيرين لسلوكها كانت لها بهم صلة. كما تجسِّد قصة «الحاج مراد» بشكل واضح جداً تضارب وتداخل وجهات النظر المختلفة.

يشكل اقتران العكس الملحمي للحياة بالنظرة الفردية – الشخصية لظواهرها إنجازاً إبداعياً ضخماً لتولستوي. فقد أتاح ذلك للكاتب إمكانية كشف العالم والإنسان بكل التعقيد الكامن بينهما ومن شتى الوجوه. وبدلاً من السرد الأحادي المستقيم ذي اللون الواحد أبدع الكاتب صورة مجسمة متكاملة تعكس خصائص الأبطال وسمات الواقع. أتاح له مركّب الملحمي والفردي –

الشخصي كذلك إمكانية تقريب الموضوع المصوَّر ذاته من القرَّاء وتجاوز ذلك التباعد الذي قد يصل حدَّ الاغتراب، الذي يقوم أحياناً بين ضخامة وسعة المادة الحياتية، بين شمولية الأحداث المصوَّرة وبين القارئ المهتم وإحساساته.

كان اقتران الطابع الملحمي للسرد بتصوير بسيكولوجيا الإنسان إنجازاً إبداعياً ضخماً لعبقرية تولستوي، وجاءت المنطلقات الفردية – الشخصية في تناول أحداث وظواهر الواقع بمثابة حلقة وصل بين طرفي هذه المعادلة – الملحمية والتحليل النفسي. لم يكن عالم الناس الداخلي بالنسبة له منفصلاً عن عالم الحالات والتغيرات التاريخية والاجتماعية، فيقوم بينهما دوماً تفاعلٌ حي، لكنه متميز في ذات الوقت بتعقيد جم. تخضع «الأنا» الداخلية لتأثير النبض المستمر للواقع المحيط، لكن تتمتع حياة الإنسان الروحية في الوقت ذاته باستقلالية معلومة. تحصل في ذات الإنسان سيرورات عميقة لانتبين مباشرة صلتها العضوية بتأثيرات الحياة، لكنها تعرب عن نفسها مع مرور الزمن في صورة آراء وسلوك عام للشخصية. إلى جانب ذلك تُصور الحياة الروحية للناس في أعمال تولستوي دوماً على ضوء المنطلقات الجذرية للواقع الإنساني.

يشمل التحليل النفسي لدى تولستوي عالم الناس الداخلي بدءاً من الإحساسات العضوية الأساسية المتصلة بالنشاط الجسماني وبالوظائف الفيزيولوجية للجسد وحتى أرقى مظاهر النشاط الذهني الإنساني. يصف تولستوي تلك الذرات والجزيئات التي تتشكل منها تكوينات بسيكولوجية معقدة. يراقب بدقة واهتمام الانتقال من حالات بسيكولوجية لأخرى، يحلّل تفاعل وصراع شتى الأحاسيس والمشاعر ويُبرز ما أسماه تشيرنشيفسكي في مقالاته النقدية حول تولستوي «ديالكتيك النفس».

يسخر البعض أحياناً من التحليل النفسي المفصّل لدى تولستوي معتبرين ذلك غوصاً زائداً في دخيلة نفس الشخوص لا طائل من ورائه، وتُلاحظ مثل هذه الحالة كذلك لدى تحليل الأبطال أنفسهم لمعاناتهم النفسية. لكن لا يشغله وصف إحساسات معينة بحد ذاتها وعلاقتها بحالات المعاناة الأخرى، بل

حركة السيكولوجيا الإنسانية وإمكانية حدوث تغيرات جوهرية في عالم الإنسان الروحي. كتب في روايته «البعث» ما يلي: «الناس كالأنهار، الماء فيها جميعاً واحد، لكن يمكن أن يكون النهر ضيقاً، سريعاً، عريضاً، هادئاً، صافياً، بارداً، عكراً، دافئاً. كذلك البشر. يحمل كل إنسان في ذاته بدايات أو أسس كل الخصائص الإنسانية...».

هل يمكن للفرد أن يكتسب مزايا روحية جديدة بالمقارنة مع تلك التي قامت مع التكون الأولي لشخصيته، هل يمكن من جديد بعث الإنسان الذي وقع تحت سيطرة الأفكار والأهواء الخاطئة – تلك هي المسائل التي شغلت وأقلقت الكاتب، لكن يجدر أن نشير إلى أن حلوله لها كانت إيجابية.

يشكل اكتناه جوهر حياة الإنسان الداخلية وسبر أعماقها طبقةً إثر طبقة سمة مميزة للتصوير التولستوي. لا تجري كل السيرورات البسيكولوجية في مجال الوعي، بل يحصل الكثير منها في أعماق الوعي الباطن، كما أن مجال الوعي ذاته متعدد المعاني. فثمة درجات متفاوتة لوعي ظواهره. بعضها يُدرك بسهولة نسبياً ويُحلّل، وبعض آخر يحس به الإنسان مجرد إحساس دونما قدرة على إدراكه بشكل كامل. لا توجد بين طبقات وعي الإنسان حواجز، بل تقوم فيما بينها صلات وعلاقات دائمة ومتغيرة، والحدود فيما بينها متحولة باستمرار كما يُلاحظ تناقضٌ فيما بينها.

فتصل آنا كارنينا بعد إحدى مصارحاتها مع زوجها إلى ضرورة الطلاق: – «.. سأقطع علاقتي به! سأقطعها نهائياً – صاحت ثم ركضت ممسكة دموعها. اقتربت من طاولة المكتب لتخط له رسالة أخرى. لكنها أحست في أعماق نفسها أنها عاجزة تماماً عن قطع أي شيء، عاجزة عن الخروج من وضعها السابق مهما كان غير سليم».

أعطى تولستوي أهمية خاصة لسيرورات حياة الإنسان الداخلية العميقة التي تحكم إلى حد كبير، حسب رأيه، سلوك الناس. يلعب الإحساس والمعاناة هنا دوراً هاماً أكبر من الفكر لكن ذلك، لا ينفي إيجابية وفعالية الأفكار والمقاصد الواعية.

تعتبر الحادثة حلقة هامة في التصوير التولستوي للحياة الروحية وفي تطور السيرورات الروحية. لا نلاحظ استمرارية التفاعل وديناميكية التأثير المتبادل فحسب، بل ولحظات النهوض والهبوط. يعاني أندري بولكونسكي مثلاً وهو جريح في أرض المعركة أزمة روحية عميقة تغيرت بنتيجتها نظرته إلى الحياة. نعاين ظاهرة أخرى مختلفة الطابع تماماً هي حالة النهوض والانتعاش الروحي التي يُحسُّها نيكولاي روستوف أثناء غناء ناتاشا إذ «مسَّ أفضل ما في أعماق نفس روستوف».

يلعب المونولوج الداخلي دوراً كبيراً في التحليل النفسي لدى تولستوي. للمونولوج، كما أشرنا سابقاً، من خلال تاريخه الطويل. مع ذلك يرجع إلى تولستوي تحديداً فضل صوغ كثير من أشكاله واستخدامه الواسع في كشف بسيكولوجيا الإنسان. ينقل المونولوج الداخلي في أعماله عفوية تطور أفكار وأحاسيس الأبطال وردود فعلهم على ظواهر الواقع. تقع عفوية رد الفعل هذه المعبر عنها في المونولوج أحياناً في تناقض مع ما يقوله أو يفعله الشخص ذاته. وبهذا المعنى يصبح التناقض نفسه وسماته عنصر وصف وتقييم للبطل، تماماً كما يكون المونولوج الداخلي في حالات أخرى، بتعبيره عن المسار التلقائي الطبيعي لتفكير ومعاناة البطَل، وسيلة هامة لرسم شخصيته.

للمونولوج الداخلي عند تولستوي وظائف أخرى أيضاً، يُشير الكاتب بواسطته إلى أرفع حالات توتر حياة البطل الروحية، إلى تلك الحالات النفسية المرتبطة مثلاً باتخاذ القرارات الحياتية الصعبة ذات الطابع الحاسم. يقوم المونولوج كذلك بدور هام في معرفة الشخوص لذواتهم. فيبرز مباشرة عندما يسعى البطل لتحليل أحاسيسه ونواياه وأفعاله. كما ينقل الكاتب بواسطة المونولوج الداخلي سيرورات التكوّن الروحي المستقل للشخصية.

جذبت اهتمام تولستوي بشكل خاص مسألةُ بحث الناس التقدميين القلق عن سبلهم في الحياة، عن سبلٍ أصيلةٍ مستقلة عن القواعد الجامدة «الاعتيادية». لم يصور صراع الفرد مع المجتمع ونضاله من أجل حقوقه

فحسب، بل وقيام موقفٍ جديد من الواقع الاجتماعي وتشكلُ أسسٍ جديدة إنسانية حقاً للسلوك وللتعامل بين الناس.

طرح تولستوي هذه المسألة جدياً في ثلاثيته. تصور «الطفولة» إدراك الطفل العفوي الحي للعالم المحيط. ويتلخص المضمون الأساسي «للمراهقة» – حسب إشارة تولستوي إلى ذلك – «في الانحراف والتشوه التدريجي للفتى بعد الطفولة ومن ثم في صلاحه وهدايته قبيل «الشباب»».

يتلخص الانحراف في أن نيكولنكا يعتنق، تحت تأثير الأسرة والوسط الاجتماعي المحيط، مبادئ سلوك غير سليمة. تعكس «الشباب» حالة الصراع بين هذه المبادئ والتصورات وبين الموقف الجديد من الناس الذي تكوَّن بفضل مخالطة نيكولنكا في الجامعة للشبيبة الديمقراطية.

تتغير صورة الإنسان الشاب من ثم في أعماله الأخرى بشكل جدي. يغدو البطلَ الذي لا يأبه للسبل القديمة المعهودة لا يرضيه نمط الحياة المعاصرة، الذي تتقاطع في ذاته سمات البطل القلق الباحث عن مكان له والذي يفقد تدريجياً ملامح مرحلة الفتوة.

بين أبطال تولستوي الباحثين عن الهداية يجدر أن نميز نيخلودوف في قصة «صبيحة إقطاعي»، أولينين (القوزاق)، بير بيزوخوف (الحرب والسلم)، قسطنطين ليفين (آنا كارنينا)، نيخلودوف (البعث) وبراتاسوف (الجثة الحية). فجميعهم في حالة قطيعة مع المبادئ الأخلاقية الحياتية السائدة. ويعتبر المجال الأخلاقي – الاجتماعي ميدان بروز وكشف شخصياتهم المختلفة.

تميزت الحياة الروحية لكثيرين من أبطال تولستوي بانعطافات حادة وتحولات ضخمة. تشكل هذه الانعطافات والتحولات مرحلة هامة جداً في التطور الأخلاقي للإنسان «المجانب للموقف «الوسط» المفتقر إلى الأساس والموقف الأخلاقي من الحياة والناس». كثيراً ما تحصل التحولات في عالم أبطال تولستوي الداخلي وتنكشف في شكل تنبؤات أو استشفاف مستقبلي

يقود إلى التجديد والبعث الروحي. ويمكن أن يكون سبب مثل هذه «الإشرافات» الروحية ظواهر فذة للغاية أو أحداث «عادية»، لكن ذات مغزى باطني كبير. تُسبب الانعطاف الروحي الحاد لدى البطل في أقصوصة «بعد سهرة الرقص» مشاهد الإهانة القاسية والتعذيب الجسدي الذي يكابده نتيجة أوامر صادرة عن والد حبيبته. وحدّد لقاء نيخلودوف في المحكمة بكاتيوشا ماسلوفا التي هوت إلى قاع الحياة موقفه الجديد من الحياة بعد أن أدرك تماماً أنه سببُ تعاستها وشقائها.

الانقلابات الروحية متنوعة مختلفة الطابع تحدث في ظروف شتى غير متجانسة وفي مراحل مختلفة. فبطل قصة «موت إيفان إيليتش» يدرك تفاهة وجوده وحياته السابقة قبل نهايته بفترة قصيرة. يأتيه «الإشراق» تماماً قبيل انصرام حياته الدنيا. ويحل الانقلاب الروحي الذي عاشه بوزدنيشيف بطل «سوناتا كرايتزر» بعد أن يقوم بجريمته - قتل زوجته. لكن تنوع طبيعة الانقلابات ذاتها الحاصلة في حياة الإنسان الداخلية وأسبابها المختلفة تدل - برأي تولستوي - على إمكانيات تجديد «الأنا» الروحية، على إمكانية البعث الأخلاقي للناس.

في تيار الحياة الذي يصوره تولستوي، خصوصاً في أعماله الملحمية الضخمة، ليس الناس التقدميون بشكوكهم ومخلوفهم، بآمالهم وتطلعاتهم وحدهم المهمين، بل والعلاقات المعقدة القائمة بينهم وبين المجتمع، وكذلك أنماط أخرى من الشخصيات وظواهر حياتية أخرى.

يصوّر الكاتب النقيض المباشر للأبطال «القلقين» - الناس الأنانيين والخاملين، أو أولئك الذين يسوّغون الركود الاجتماعي، يدافعون عن الظلم واللاعدالة ويزدرون المبادئ الأخلاقية. مثل هذه النماذج قائمة في «الحرب والسلم» في صورة الارستقراطية البطرسبورجية، آل كوراغين، وفي صورة نابليون ذاته. وليست من قبيل المصادفة تلك المقارنة القائمة عبر كل الملحمة بينه وبين بير بيروخوف وأندري بولكونسكي. يتحول كلاهما من

الاندهاش به (أي بنابليون) إلى رفضه تماماً، إذ يتبين لهما أنه في منتهى الأنانية والفردية واللاأخلاق.

يتمثل نمط التفكير والسلوك البيروقراطي – الروتيني في صورة كارينين، ونقيض ذلك في صورة كل من آنا بتعطشها للحياة واستقلالية أحاسيسها ومشاعرها وقسطنطين ليفين بقلقه وعدم رضاه من هذا العالم الذي يراه غير سوي.

رسم تولستوي صور الناس المدافعين بنشاط وحمية عن الأوضاع الاجتماعية غير العادلة في روايته «البعث» بشكل خاص. إنهم هنا ماسلينكوف، السيناتور فولف، كريغسموت، توبوروف، موظفون قضائيون كبار وشخصيات أخرى، ولا يقارن تولستوي أفعال ومواقف وسلوك «سادة المجتمع» بسلوك ووجهات نظر نيخلودوف فحسب، بل وبمصائر الناس البسطاء الذين يقع على كاهلهم الاضطهاد والظلم ويعتبرون موضوع ملاحقة وقمع السلطات.

تشكل فئة أخرى شخصيات أولئك الناس الذين يسعون لأن يكونوا «كالجميع». كثيراً ما تحاول هذه الفئة تصوير ما هو معترف به من قبل الأوساط «العليا» كشيء مثالي. إلى هذه الفئة ينتمي بيرغ (الحرب والسلم) الراغب دخول وسط «النخبة» والتشبه بممثلي الوسط الارستقراطي بكل شيء. ويعتبر إيفان إيليتش نموذج من يسعى كذلك لأن يكون سلوكه ونمط حياته متفقين تماماً مع أصول وقواعد وأعراف طبقة المجتمع العليا. يصور الكاتب لنا نيخلودوف في إحدى مراحل حياته وقد وصل إلى خلاصة مفادها أنه «يجب أن يفعل كما يفعل الآخرون».

لكن تولستوي لا يقتصر على المقارنة أو المناقضة السطحية بين فريقين – فريق الناس الخاملين المدافعين عن الجمود والأوضاع الاجتماعية غير الصحيحة من جهة وفريق الأبطال «القلقين» الذين لا يطيقون الزيف والظلم والحياة القائمة على أسس غير عادلة من جهة أخرى. يصور الكاتب أشكال ودرجات شتى

للتمرد على القواعد والقوانين والأصول المرعية من جهة وللتعايش مع الأوضاع السائدة من جهة أخرى. وتعتبر التعميمات الفنية لهذه السيرورات هامة جداً، إذ تكشف التغيرات الدقيقة التي تتعرض لها النفس الإنسانية وتُبرز درجات ومراحل هذه التغيرات الحاصلة في عالم الإنسان الداخلي.

إلى جانب تصويره مؤيدي اللامساواة والظلم كأناس بعيدين عن الأحاسيس والمشاعر الإنسانية الحية (توبوروف، كريغسموت) سعى تولستوي في ذات الوقت للإشارة إلى اللمعات الإنسانية حتى لدى أولئك المنشغلين كلياً بالمحافظة على مناصبهم وأوضاعهم الممتازة ممن يتسمون بموقف دوغمائي روتيني من الحياة مثل الأمير فاسيلي كوراغين وكارينين.

تبدو مظاهر الأحاسيس والمشاعر الإنسانية الحقة بشكل أوسع وأوضح لدى أولئك الناس الذين لا يعمدون إلى تسويغ الظلم واللاعدالة الاجتماعية البعيدين عن الأنانية والجشع. من هذه الزاوية يتميز آل روستوف مثلاً جوهرياً عن آل كوراغين. فسمات الإنسانية لديهم أجلى وأوضح وأقوى بما لا يُقاس، علماً أننا نلاحظ داخل الأسرة درجات اختلاف بيّنة – نضرب مثلاً على ذلك نيكولاي وناتاشا.

بشكلٍ متوازٍ مع الأبطال القلقين الباحثين صور تولستوي شخوصاً آخرين يرمزون لحب الحياة والتعلق بها ويجسّدون الأحاسيس والتطلعات الإنسانية الطبيعية. مثال ذلك ناتاشا روستوفا وآنا كارنينا. يتميز مثل هؤلاء الأبطال بأنه لا تشغل بالهم قضايا الوجود الإنساني المعقدة وأشكال النظام الاجتماعي، بل يتمحور تفكيرهم وهمومهم في إطار أشكال الحياة البسيطة – الحب، الأسرة، الأطفال، الصداقة.. والعلاقات الإنسانية الاعتيادية.. يرسم الكاتب شخصياتهم بشغف واهتمام، لكن ليس على حساب القضايا الهامة والملحة التي يطرحها التّطور الاجتماعي.

قاد التفكير بقضايا المجتمع العامة وبالمسائل الأخلاقية الأبطال «القلقين» إلى صراع حاد ليس مع الوسط الاجتماعي القريب فقط، بل ومع

مجمل المبادئ والقيم الحياتية والمقومات التي يقوم عليها المجتمع المعاصر. وجد هذا الصراع تعبيراً له في ابتعاد البطل ونفوره روحياً من القواعد الأخلاقية السائدة التي اعتبرها مزيفة، غير عادلة وفي قطيعته أحياناً مع كل من يؤيدها ويدافع عنها.

كُشفت مثل هذه الحالات من مختلف الجوانب وبهذا الشكل التفصيلي لأول مرة في أعمال تولستوي. كنا قد أشرنا قبلاً إلى أن تورغنيف وتشيرنشيفسكي قد صورا انقطاع الأبطال عن الوسط الذي نشؤوا فيه، لكن لم تعكس أعمالهما في الواقع إلا المرحلة الابتدائية لهذه السيرورة وبشكل تخطيطي عام فقط أحياناً. حلّل تولستوي بشكل واسع وانطلاقاً من وجهة نظره تلك المسائل التي شغلت الأبطال «القلقين»؛ أشكال اغترابهم عن أسس وقيم الحياة السائدة، كما كشف بعمق – وهذا هو الأمر الأهم – عالمهم الداخلي وسيرورات وعيهم لتناقضات الواقع الفعلية.

يعتبر أبطال تولستوي الشعب العماد الحقيقي للمجتمع. يرون في الاقتراب منه واكتشاف أعماقه ومعرفة حكمته مصدر غنى روحي للإنسان. اعتبر تولستوي تكامل الناس الأخلاقي مفتاح تغيير واقعهم الاجتماعي. ورغم خصوصية تصوراته لطابع وحدة البطل والشعب، فقد قام هنا – تحديداً – بخطوةٍ هامة جداً في الأدب، إذ كشف سبلُ التصاق الشخصية الإيجابية ذات التفكيرِ النقدي من الشعب. وأشار إلى أنه بدون هذا الالتصاق لن يكون ممكناً تجاوز الشرور الاجتماعية والحالات الصعبة التي يعانيها الفرد في المجتمع.

في المرحلة الأخيرة من حياته الأدبية طرح تولستوي أفكار عدم مقاومة الشر بالعنف ودافع عنها. كان ذلك بمثابة دليل على التناقض الحاد في إبداعه. لكن عدم مقاومة الشر بواسطة العنف ليس معادلاً لغياب المقاومة أو مهادنة الشر، فالمقاومة يمكن أن تتخذ أشكالاً أخرى. فَضَحَ الكاتب بقسوةٍ أواصر مجتمع الملكية الخاصة وتعرض له بنقد صارم في الصميم. وفعل ذلك بقوةٍ مميزة في مرحلة ما بعد عام ١٨٨١ تماماً حينما رفع أفكار عدم مقاومة الشر بالعنف.

لاقت مقاومة الظروف الصعبة تجسيداً واسعاً لها في أعمال تولستوي ليس لاعتبارات وتقديرات ذاتية، بل لأنها غدت راية العصر وسيرورة واقعية أدركها الفنان بحسِّه السليم. ولم يتجلّ عكس تولستوي العميق لعصر التحضير للثورة في فضح وتعرية أسس مجتمع الملكية الخاصة فقط، بل وفي تصوير تلك السمات والمزايا الجديدة التي اكتسبتها الشخصية الإنسانية.

تردد أحياناً في السابق رأي يقول بلانموذجية الكثير من أبطال تولستوي. لكن هذا الرأي غير سليم. فإذا ما فهمنا النموذجي كعكس للسمات القائمة الراسخة للشخصية الإنسانية وكتجسيد لسمات وسط اجتماعي معين فقط فيجب الاعتراف إذن بأن أبطاله المتعلقين بالأوضاع القديمة والمدافعين عن أشكال الحياة الجامدة متسمون بالنموذجية العميقة.

جوهر القضية هو أن مفهوم النموذجي يتغير مع مرور الزمن. تبرز أشكال جديدة من التعميمات الفنية مختلفة عن بعضها. كان تولستوي ذلك الفنان العظيم الذي كشف، عدا الشخصيات المجسدة لما هو شائع، بشكل واسع السمات النموذجية لما هو في طور الظهور والولادة، للذي لما يّزل في تداخلٍ معقدٍ مع القديم المدْبِر.

في القوام الروحي لكثيرين من أبطال تولستوي يقترن ما هو خاص بهذا الوسط أو ذاك بالمزايا الإنسانية العامة. لكن لا يشكلان وحدةً، بل قد يكونان في حالة صراع خفيف أو شديد منقطع أو مستمر تبعاً للحالة الملموسة. ونذكر هنا على سبيل المثال ناتاشا روستوفا سليلة البيت الارستقراطي بمزاياها الإنسانية الرائعة المتمثلة في تعاطفها مع البسطاء، حُنُوُّها على الجرحى وأخيراً في قدرتها على تمثل الفن الشعبي الذي أدهش حتى القريبين منها.

كان لاكتشاف تولستوي نموذجية سيرورات تطور الإنسان معنى تجديدي هام جداً. فصورُ الناس «القلقين» شخصياتٌ في طور الحركة والتكون ونادراً ما وضع الكاتب نقطة النهاية في وصفه تاريخهم الحياتي وحدود شخصياتهم. فيترك بير بيزوخوف على عتبة قرارات حياتية جديدة

حاسمة؛ وقسطنطين ليفين وجد منذ زمن بعيد الجواب الشافي على المشاكل التي تقلقه، لكنه يبرز أمامنا وهو في سيرورة تطبيقه مبادئ السلوك الإنساني الجديدة في الحياة؛ وينتهي الحديث عن نيخلودوف بقراءته فقرات مطولة من الإنجيل وتأمله في مستقبل حياته، كما يقطع موت أندري بولكونسكي الذي أتى مبكراً سيرورة بحثه عن مبادئ أخلاقية صحيحة جديرة بأن يتبناها. لكن ذلك ساعد تولستوي على كشف حركة الحياة بعمق، سيرورة تطور الشخصية، تجاوز البطل للعقبات وحلّه للقضايا الضخمة، ومكنه من إنارة سبل نمو وتكامل الإنسان. وشكلت مثل هذه التعميمات الفنية، إضافة إلى فتوحات الكاتب الفنية الأخرى، إسهاماً عظيماً في تطور الأدب العالمي.

- ٩ -

تزامن نشاط دوستويفسكي وتولستوي الأدبي قرابة ثلاثين عاماً. بدأ الأول حرفة الأدب قبل مؤلف «الطفولة، المراهقة، الشباب» ببعض الوقت، ومات في عام كان بالنسبة لتولستوي، حسب اعترافه شخصياً، عام تحولٍ وانعطاف في تطوره الروحي. تزامنت إلى حد ما الأحداث الضخمة لحياتهما الإبداعية. وأنهى دوستويفسكي روايته «الجريمة والعقاب» عندما كان تولستوي منكباً على كتابة ملحمة «الحرب والسلام». وتزامن صدور «آنا كارنينا» مع انتهاء دوستويفسكي من كتابة «المراهق» وبداية العمل في رواية «الأخوة كارامازوف».

هذه وقائع «خارجية» من بيوغرافيا الكاتبين العظيمين. لكن توجد بينهما نقاط تماس وتقاطع داخلية أوثق متمثلة في تقارب بعض المواضيع الاجتماعية والأخلاقية المتناولة من قبلهما. لكن مع ذلك فمن الصعب إيجاد كاتبين عاشا في عصر واحد واختلفا الواحد عن الآخر بمثل هذا القدر.

أحد خطوط تماس دوستويفسكي وتولستوي الفكري - الإبداعي كان تناول كل منهما الحياة الاجتماعية المعاصرة من وجهة نظر المسائل الجذرية التي برزت أمام الإنسانية. وكلاهما لم يستند على تجربة روسيا الاجتماعية

فقط، بل وعلى دائرة واسعة من الظواهر والحقائق ميّزت التطور التاريخي لبلدان أوروبا الغربية. لكن إذا كان تولستوي قد اهتم بمسائل الحياة العريضة، بالأحداث الضخمة ذات الأهمية القومية الشاملة، بحياة الناس «الطبيعية» في صراعها مع الحياة المزيفة اللاعادلة، بتأثير نزعة التملك على الإنسان وبالبحث عن علاقات جديدة بين الناس، فإن دوستويفسكي قد ركّز اهتمامه، في المقام الأول، على تلك التناقضات التراجيدية والدراماتيكية العميقة التي برزت بشكل حاد خصوصاً في المرحلة الجديدة من التطور الاجتماعي، على مشاكل الفردانية وشيوعها الواسع في المجالات الاجتماعية المختلفة، وعلى كشف حالات وزوايا عالم الإنسان الداخلي.

قدَّم كلا الكاتبين تحليلاً نقدياً عميقاً لأشكال العلاقات الإنسانية السائدة في المجتمع المعاصر. انعكست في أعمال كل منهما مقاومة هذه الأشكال السائدة وروح العصر بشكل حاسم. لكن في حين رفض تولستوي في المرحلة الأخيرة من نشاطه الأدبي كل مؤسسات وبنى مجتمع الملكية الخاصة الحكومية والاجتماعية والحقوقية كانت تعشش في عالم دوستويفسكي الروحي أوهام اجتماعية – تاريخية خاصة بدور السلطة الدينية والكنيسة الأرثوذكسية في الحياة الاجتماعية متناقضة والمغزى الموضوعي لأعماله الإبداعية.

كان تولستوي ودوستويفسكي قريبين أحدهما من الآخر حيث أعطى كلاهما أهمية حاسمة للعامل الأخلاقي في تطور المجتمع. لكن فهم الأساس الأخلاقي ذاته وأثره على سلوك الناس قد بان في أعمالهما بشكل مختلف.

انعكست في أعمال دوستويفسكي وتولستوي ظواهر وجوانب شتى لعصر تاريخي كبير، ظواهر غير بعيدة بعضها عن الآخر، لكنها غير متجانسة في ذات الوقت. فموضوعة لينين الواردة في سياق مقاله – «ليف تولستوي كمرآة للثورة الروسية» القائلة: «إذا كان أمامنا في الحقيقة فنان عظيم، فلابد له أن يعكس في أعماله بعض الجوانب الجوهرية للثورة» – تنسحب على دوستويفسكي أيضاً.

فكتولستوي لم يفهم دوستويفسكي الثورة، بل وكانت له آراء نقدية هجومية على الأفكار الثورية. لكنه كمؤلف «آنا كارنينا» و«البعث» عكس، بكشفه السيرورات الاجتماعية الواقعية للمرحلة الانتقالية بقوة فنية عالية، بعض الجوانب الجوهرية للثورة. ولم يعكس هذه السيرورات بأمانةٍ من خلال تعرضه المباشر للموضوع الثوري، بل من خلال تصويره المميز لتناقضات الحياة الاجتماعية الحادة. عبّر الكاتب في أعماله عن احتجاج غاضب ضد الشروط اللاإنسانية لحياة الناس التعساء، صوّر – وهذا أمر في غاية الأهمية – الأزمة العميقة للوعي الفرداني، عكس إدانة الناس وكرههم لعالم يسود فيه مبدأ: «الإنسان للإنسان عدو»، لعالم يسير نحو نهايته الحتمية.

أشاعت بعض الدراسات النقدية في مرحلة ما قبل الثورة، وحتى بعض الدراسات الأجنبية المعاصرة بأن اهتمامات دوستويفسكي الإبداعية كانت متركزة على كشف لا معقولية حياة الإنسان الروحية وعلى تمجيد الفردانية. هذا ليس صحيحاً، بل ومعالجة لإبداع الكاتب موجهة بروح مقولات فلسفية واجتماعية – سياسية محددة. فالآفاق الفكرية لمبدع «الأخوة كارامازوف» والقضايا الفلسفية والاجتماعية والبسيكولوجية التي جذبت اهتمامه كانت أوسع وأغنى بما لا يقاس من ذلك «الحيّز» المعتم الذي حشره فيه بعض ممجديه المتحمسين له من جهة والظلاميين المنتقصين من قدره من جهة أخرى.

إن السعي للتقليل من أهمية أعمال دوستويفسكي أو الاستهانة بمضمونها الاجتماعي مناقض في طبيعته للموهبة التي تحلى بها كفنان. فقد صور الكاتب في سلسلة رواياته بدءاً من عمله الأول «الفقراء»، بتعاطف إنساني كبير، الواقع الاجتماعي «للمذَلّين والمَهانين»، ولاقى هذا الموضوع تطويراً له بشكلٍ خاص في «الجريمة والعقاب» وفي «الأخوة كارامازوف». يرسم دوستويفسكي لوحات الشقاء والحياة الصعبة التي لا ينفذ عبرها أي إشعاعٍ بالأمل نحو الأفضل. كما تتحد صعوبات الكفاح من أجل البقاء على قيد الحياة بالذل الأليم الذي يحيق بالكرامة الإنسانية والذي يعانيه التعساء يومياً وفي كل خطوة على دروب الحياة. لكن دوستويفسكي يرى بالمقابل وهذا أمر مهم –

أن هذا القدر الكبير من التعاسة والشقاء والهوان الذي يملأ عالمنا إنما هو دليل مرض أكيد كامنٍ في صلب الكيان الاجتماعي.

حلَلَ الكاتب باهتمام الحالة الداخلية للمجتمع - مجاله الروحي والأخلاقي وتغيراته المستمرة. أدهشه شيوع روح الأنانية والطمع وسيطرة الفوضى واللامسؤولية في الحياة الاجتماعية. عاين بقلق شديد تفرق الناس واغترابهم الآخذ بالاتساع. وركز على ذلك في روايته «المراهق» و«الأخوة كارامازوف». يقول في الأخيرة على لسان العجوز زوسيم ما يلي: «تفرق الجميع في عصرنا إلى وحدات معزولة. ينكمش كل واحد في جحرِه، ينأى عن الآخرين، يختبئ ويخبئ ما يملك وينتهي بأن يبتعد كلياً عن الناس ويبتعد الناس عنه. يجمع في عزلته المال ويفكر: كم أنا قوي، كم أنا ضامن وجودي دون أن يدري هذا المجنون أنه كلما استغرق في جمع الثروة، كلما غرق في لجة اليأس القاتل».

في ضوء هذه السيرورة العامة التي بدأت منذ زمن طويل نسبياً يرسم الكاتب شخصيات محددة، مظاهر شتى للفردانية وصوراً حية معبرة عن الشهامة والغيرية. لكن يجدر أن نشير إلى أن شخصيات أبطاله لا تبدو تابعةً بشكل مباشر في غالب الأحيان لمحيطها الاجتماعي القريب.

في تعميمات دوستويفسكي الواقعية تتحد جوانب اجتماعية، نفسية وفلسفية، لكنها تقترن بعضها مع بعض في أعماله المختلفة بأشكالٍ مختلفة. فيمكن من هذا المنطلق أن نلحظ فروقاً جوهرية مثلاً بين روايتيه «مذلون مهانون» و«الأخوة كارامازوف». في الأولى يغلب تصوير العلاقات والتناقضات الاجتماعية، ومن هذا المنظور يحصل كشف بسيكولوجيا الأبطال فيها. أما في الثانية فيشغل المكان الأول كشف أعماق عالم الإنسان الداخلي والقضايا الفلسفية. وهنا لا يغيب البعد الاجتماعي، لكنه يتجلّى من خلال ارتباطه بتلك الحالات الداخلية التي يعيشها أبطاله وبتحليل المسائل الفلسفية الكائنة ضمن مجال اهتمامهم.

رواية «المراهق» قريبة من «الأخوة كارامازوف» من حيث أسس بنائها العام. ففي الروايتين يشكل تصوير الحياة الروحية للأبطال نقطة الأساس في رسم ظواهر الواقع الاجتماعي المختلفة. نلاحظ شكلاً آخر من علاقة الجوانب الاجتماعية والنفسية والفلسفية في روايتي «الجريمة والعقاب» و«الأبله». ففي كل من هاتين الروايتين الأخيرتين تقترن الجوانب المذكورة إلى حد كبير على أسس متكافئة.

في «الجريمة والعقاب» لا يخضع وصف عذابات الناس التعساء والمشرَّدين لتصوير أزمات راسكولنيكوف الروحية والنفسية ومحاولاته تطبيق نظريته في الحياة. لا جدال في أن هذا الوصف قائم في تماس وثيق مع كل ما يعانيه راسكولنيكوف، لكنه، إلى جانب ذلك، مناقض لتطلعاته الفردانية.

وفي «الأبله» تتطور المشاهد الراسمة لعداوات الأبطال وللصراعات الاجتماعية بشكل مستقل عن نوايا وتمنيات ورغبات الأمير ميشكين، علماً أنه يعتبر في أغلب الأحيان أحد شخوص هذه المشاهد. وتُمنى مساعي البطل الدؤوب لمصالحة الأطراف المتعادية بالفشل الذريع.

بصرف النظر عن اختلاف أشكال تناول دوستويفسكي لمسائل الوجود الإنساني تتميز أعماله عموماً بسمة عامة مشتركة – هي روح الصراع الحاد الذي يتجلى عبر تنافر الشخصيات واصطراعها وعبر مجمل السياق العام للسرد. عكست هذه السمة، إضافة إلى خصائص أخرى لأعماله، رؤية الفنان لحالات وإشكالات العصر المأساوية. أحسّ دوستويفسكي بعمق بحالة الاضطراب المتفاقم وبالعواصف والهزات التي تهدد بغزو حياة الناس الروحية والاجتماعية. لكنه أدرك هذه الحالات بطريقته الخاصة وعكسها في نظام فني وعبر بنيان خاص مميز لأعماله.

في سعيه لنقل حالة التأزم في حركة الحياة كثيراً ما لجأ دوستويفسكي إلى جعل الجريمة الحلقة الرئيسية للسرد الروائي («الجريمة والعقاب»، «الشياطين»، «المراهق»، «الأخوة كارامازوف»). وتلعب دوراً هاماً في

أعماله شتى أشكال الهزات، الجرائم، الحوادث المفاجئة والفضائح التي تعتبر جزءاً لا يتجزأ من مواضيعها، ونقطة جوهرية في رسم الشخصيات.

أشار الباحثون مراراً إلى أنه تقترن لدى دوستويفسكي وتتصارع في نفس الوقت العديد من الظواهر الحياتية والخصائص البسيكولوجية المختلفة المضمون. يجمع الكاتب ويناظر غالباً في أعماله بين العادي والمهم، بين الرفيع والوضيع، بين التافه والتراجيدي. نلاحظ تداخل واقتران العادي بالمهم للغاية في روايته «ذكريات من بيت الموتى» التي لا يعتبر موضوعها الأساسي التجاوزات الخارقة للمسار الاعتيادي للحياة، بل وتحول ما هو خارق قاسٍ ومظلم إلى أمر من أمور الحياة اليومية الاعتيادية. يقوم تقاطع أمور الحياة الاعتيادية بالأمور المذهلة للتصور في جميع أعمال دوستويفسكي التي تشكل الجريمة فيها إحدى النقاط المفتاحية في تطور الموضوع.

يقترن الرفيع والوضيع معاً في التطور الروحي لكثيرين من شخوص روايات الكاتب. فمما يبعث على الدهشة في «المراهق» بخصوص بطلها الرئيسي أركادي «قدرة الإنسان على أن يحمل في دخيلته المثل الأعلى السامي إلى جانب أعلى درجات الخسّة والدناءة». وأحد الأمثلة المقنعة على ذلك شخصية وسلوك والد أركادي – فيرسيلوف الإنسان ذو الثقافة الرفيعة والفكر الأصيل القادر على أرفع ضروب الغيرية وفي آنٍ معاً، على أرذل الأفعال الدنيئة التي يقترفها بكل سهولة.

يتميز بهذه الازدواجية بعض شخوص «الأخوة كارامازوف». فيحكم حياة ديمتري كارامازوف وعالمه الروحي دوماً التحول المفاجئ من البواعث الخيّرة النبيلة والتطلعات السامية إلى الأحاسيس والأفعال الوضيعة وبالعكس. ويتسم بالازدواجية، لكن بصيغةٍ أخرى، إيفان كارامازوف وكذلك شخوص الرواية الآخرون.

لا يعكس اقتران وتداخل الجوانب اللامتجانسة حالة عدم التوازن بقدر ما يعني صراعاً يكشف تعقيد الحياة وعالم الإنسان الداخلي، ويبرز بعمق الجوانب المختلفة للشخصيات.

في كشفه لاتجاهات تطور الواقع الاجتماعي سار دوستويفسكي من الملموس، من الوقائع والأحداث الجارية وبالغاً أرقى التعميمات الاجتماعية – الفلسفية. تحدث مراراً عن اهتمامه الحي بالمسائل اليومية الملحة، بالأمور الجارية. اعتمد في صوغ وتجسيد مقولاته الفكرية – الفلسفية على ما هو قائم، جارٍ، لكنه لم يقتصر على ذلك أبداً. كان دوستويفسكي يستخلص من ظواهر حياتية مفردة ما له مغزى عام، يبرز علاقاته المعقدة مع «حقائق» أخرى مختلفة تماماً ويكشف في النهاية المعنى الإنساني الفلسفي.

ألحّ دوستويفسكي دوماً بالقول على أن كل ما يصادفه القارئ لديه من أمور خارقة، غير متوقعة إنما هي قائمة في صلب الواقع واكتشفها فيه. كتب في مذكراته ما يلي: «يرددون دوماً أن الواقع فقير، ممل ورتيب... أما أنا فأقول العكس: فما هو الشيء الأكثر إدهاشاً ومفاجأة من هذا الواقع؟ لا يمكن أبداً أن يعثر الروائي على مثل هذه الاستحالات التي يقدمها الواقع كل يوم بالآلاف في شكل أشياء عادية. حتى الفانتازيا أحياناً لا تستطيع اختلاق مثلها».

لكن هذا لا يعني أنه قد انفتح بذلك مدى واسع للتعسف الإبداعي. فقد أعطى دوستويفسكي أهمية للأمانة والصدق كما في رسم اللوحة العامة للحياة كذلك في أجزائها وتفاصيلها. كتب للناشر بخصوص «الأخوة كارامازوف» ما يلي: «كل ما يتفوّه به بطلي في النص المرسل لكم قائم في أساس الواقع. كل الحوادث الغريبة الواردة المتعلقة بالأطفال حصلت في الواقع، كتبتها الصحف واستطيع الإشارة إلى المصدر – لم أختلقْ شيئاً من عندي. فالجنرال الذي سمّم الطفل بكلابه واقعةٌ فعلية وحادثةٌ حقيقية نشرت هذا الشتاء في «الأرشيف» على ما أذكر وأعيد نشرها في العديد من الصحف».

إلى جانب ذلك صوّر دوستويفسكي حوادث من الحياة كثيرة وسمات شخصيات إنسانية في تعبيراتها الحادة، واعتبر ذلك أمراً هاماً من أجل كشف سيرورات الواقع العميقة ومن أجل إبداع تعميمات فنية مؤثرة فعلاً.

اهتم دوستويفسكي جداً كمفكر وفنان بمسألة سلوك الإنسان وعلاقته بالظروف الحياتية. وكان له موقف خاص مميز إزاء ذلك. فانطلق في رسمه لعلاقات الفرد – الشخصية بالمجتمع من مبادئ متميزة مختلفة عن الأفكار التي شاعت في المراحل الأولى لتطور الأدب الواقعي بما في ذلك في أعمال الكتاب المنتمين إلى المدرسة الطبيعية الروسية. عارض بحزم، خصوصاً في الستينات والسبعينات، النظريات التي تفسر كل خصائص الإنسان وجوانب حياته الروحية المختلفة على ضوء تأثير الوسط.

ففي حين رأى تشيرنشيفسكي وتولستوي مثلاً أن الإنسان ميّالٌ بطبيعته إلى الخير إنما تشوّهه الظروف والحياة المحيطة أكّد دوستويفسكي أنه تكمن في صلب الطبيعة الإنسانية خصائص لا متجانسة – الخير والشر، الرفيع والوضيع – يقوم فيما بينها صراع، حاد أحياناً، ويُفضي إلى نتائج مختلفة.

يقوم النقاش حول دور كل من الوسط و«الطبع» الإنساني في سلوك الفرد في «الجريمة والعقاب» في حديث رازوميخين وبروفيري بيتروفيتش. يسعى رازوميخين لنقض الموضوعة القائلة بأنه «إذا ما تمت تسوية وضع المجتمع بشكل صحيح فستختفي كل الجرائم حالاً». كما أن بروفيري بيتروفيتش مقتنع بدوره أنَّ «للوسط دوره الكبير في الجريمة». لكن يضيف رزاوميخين: «وأنا بنفسي أعرف أن للوسط دوره الكبير، لكن ماذا تقول بالرجل الأربعيني العمر الذي يراود بنت العاشرة عن نفسها ويغتصبها، وهل الوسط هو الذي يُجبره على ذلك؟». وخلافاً لرازوميخين يُعلن ليبزياتنيكوف في حديثه مع لوجين ما يلي: «كل شيء عائد للوسط والإنسان نفسه لا شيء». ولا يجد هذا النقاش خاتمته على صفحات «الجريمة والعقاب».

يتطرق دوستويفسكي لمسألة تأثير الوسط على الإنسان ولدور العوامل الأخلاقية في سلوكه مراراً في «مذكرات الكاتب». فكتب عام ١٨٧٣ تحت عنوان «الوسط» ما يلي: «تجعل الموضوعة القائلة بتأثير كل خللٍ في الكيان الاجتماعي على الإنسان الفردَ لا معنى له، تحرره تماماً من أي واجب

شخصي أخلاقي، تنزع عنه أي شكل من الاستقلالية، تجعله العبد الذي يمكن للخيال وحده أن يتصوره».

يطرح الكاتب كبديل لهذه الآراء التعاليم المسيحية التي «إلى جانب اعترافها – حسب رأيه – بتأثير الوسط تضع النضال ضده في مرتبة الواجب الأخلاقي، وتضع الحد الذي ينتهي عنده الوسط ويبدأ الواجب».

إنّ دوستويفسكي بذلك لا ينفي تأثير الوسط على الفرد، لكن لا يعتبر تأثيره العامل الوحيد الذي يُفسر به سلوك الإنسان وخصائص عالمه الداخلي. تُشكل قيمة حقيقية فعلية هنا طبيعة الفرد، إلى جانب ذلك يمكن ويجب أن تلعب المبادئ الأخلاقية دوراً هاماً في نشاطه وفي العلاقات بين الناس. أعطى الكاتب لمقولات الواجب وللمعايير الأخلاقية في الحياة الفردية والاجتماعية أهمية كبرى. يقول في «مذكرات كاتب» ما يلي: «قد يرغب الإنسان في أكل دجاجة لكن ليس لديه المال، فهل يقتل الآخرين في سبيل ذلك».

تقضي المبادئ الأخلاقية بضرورة الكفاح ضد ذلك الوسط الذي يعوق تحقيقها. وإن دوستويفسكي في إدانته للوسط ودوره إنما يؤكد بحزم على مسؤولية الإنسان عن أفعاله وعن علاقاته مع الناس.

في رفضه التأثير الحاسم والشامل للظروف يلتقي دوستويفسكي إلى حدٍ ما مع تورغنيف وتولستوي اللذين أشارا إلى واقع انقطاع الفرد – في ظل شروط معينة – عن محيطه الاجتماعي. مسارُ فكرة دوستويفسكي وحججه لا تتطابق طبعاً والأفكار المجسّدة في أعمال تولستوي وتورغنيف، لكن لا شك بوجود تشابه أو تقارب محدد فيما بينهما وبينه بخصوص العلاقة المتبادلة بين الفرد والمجتمع.

يكشف دوستويفسكي التأثير الأعظم للوسط والظروف على الإنسان لدى تصويره الناس التعساء والبؤساء. وهذا أمر طبيعي تماماً. فقد قضت بدراما «المذلين المهانين» تلك الشروط الحياتية التي عاشوها ووضعهم في المجتمع بوجهٍ عام.

تشكل شروط الحياة اللاإنسانية مصدر ومادة معاناة وعذابات وقلق أبطال دوستويفسكي «المدركين». فالمصائب والمآسي التي يراها راسكولنيكوف حوله تدير رأسه وتهزه من الأعماق. وذل الإنسان الذي يعانيه كل يوم يولّد لديه حسَّ الاحتجاج والسعي لتأكيد ذاته كشخصية متميزة من طراز رفيع تبيح لنفسها الكثير.

تستحوذ مآسي وآلام العالم على اهتمام إيفان كارامازوف وتُقلقه. يُحس بها كما لو أنها تحل به نفسه، يفكر فيها ويتأملها كظواهر ذات مساسٍ مباشر به. إيفان كارامازوف، مع كل فردانيته، لا يدير ظهره لقضايا الحياة العامة ونظام العالم، بل يحاول من خلال سعيه لإيجاد الحلول أن يقول كلمة حول المهمة التي يجدر بالفرد أن يضطلع بها. فيدرك أن «الأرض كلها متشبعة من القشرة وحتى اللب» بالدموع الإنسانية. وهذا الأمر يمزقه من الداخل.

خلافاً لأبطال تولستوي «القلقين» الذين يرفضون الأوهام الفردانية ويسعون للاقتراب من تيار الحياة الشعبية تداخل الحياة الصعبة التي تعاني منها الإنسانية نفوس أبطال دوستويفسكي «المدركين» بعمق لكن دون أن تبارحهم خصائصهم الفردانية. يحاولون فهم وحلّ قضايا الوجود الإنساني الأبدية وتتداخل في وعيهم مع القضايا الاجتماعية. لكن يعتبر الإحساس باستحالة حل هذه القضايا الأبدية مصدر المأساة لديهم.

يبرز جانب المأساة أيضاً عندما يخفي الزيف الخارجي للحياة تأثير الوسط الضار الذي يجرح الإنسان في الصميم ويتجلى بشكل مؤلم في وعيه الذاتي. نرى مثال هذا المظهر المأساوي تحديداً في قصة حياة ناستاسيا فيليبوفنا. فتطبع مصيرها بطابع مأساوي حادثة جرت لها في يفاعتها. فخلال إقامتها في بيت إقطاعي – وهذه حلقة واحدة فقط من سلسلة الظروف الحياتية غير المواتية التي عانتها – تُستغل كأنثى ويصبح جمالها الأنثوي النادر موضوعاً لصفقات قذرة ومادة للتجارة. يقترن موضوع الكرامة الإنسانية المهانة في رسم البطلة بموضوع الجمال المدنس.

لكن الظروف السيئة لم تفسد أو تلغ المزايا الإنسانية الأصيلة الطبيعية لدى ناستاسيا فيليبوفنا. فتبقى الإنسانة المتسمة بالفهم الحي للناس، بالاستقلالية الداخلية، بقوة وغنى الأحاسيس، بالنبل والطيبة. كل المحيطين بها الذين يسعون لتقرير مصيرها – إذا استثنينا الأمير ميشكين – دونها خُلقاً وسلوكاً. تقف طبيعة الإنسان هنا في تناقض، في صدامٍ مباشر مع تأثير الوسط المفسد والمؤذي. ورغم أن البطلة تموت، لكن قصة حياتها ليست شاهداً على «ضغط» الظروف المهلك فقط، بل وعلى قوة الشخصية.

لدى تصوير الفردانيين «العاديين» بشتى أنواعهم يختفي إلى حد كبير موضوع الوسط والظروف الملموسة في أعمال دوستويفسكي. وهذا مرتبط بتصورات الكاتب حول منشأ وأساس الموقف الفرداني من العالم. في «مذكرات كاتب لعام ١٨٧» أشار دوستويفسكي إلى أن مبدأ «كل إنسان لنفسه ولنفسه فقط» يشكل الفكرة الأساسية التي طرحتها البورجوازية وصارت سائدة على مدى كل القرن التاسع عشر. لاقى هذا المبدأ ذيوعاً وشيوعاً وتغلغل عميقاً في وعي أناس كثيرين من شتى الطبقات الاجتماعية وتحوَّل إلى أساس للسلوك متعارف عليه. لم يفقد هذا المبدأ، خارج إطار المجال البورجوازي، لا قوة تأثيره ولا خطره.

لم يتطرق دوستويفسكي تقريباً إلى تصوير البورجوازي تحديداً. فأبطاله الفردانيون والذاتيون – الأنانيون هم في الغالب أناسٌ أوضاعهم الاجتماعية مختلفة: فالكوفسكي – أمير، سفيردغايلوف – إقطاعي، لوجين – أحد رجال البوليس السري المقربين وموظف سابق، فيودور كارامازوف – إقطاعي يعمل لمراكمة رأسماله. لكن ليس لأوضاع هؤلاء الشخوص الاجتماعية تقريباً أهمية تذكر في تصويرهم.

داخلت مبادئ العصر السائدة نفوس أبطال دوستويفسكي الفردانيين إن لم يكن ذلك مع حليب الأم الذي رضعوه، الهواء الذي استنشقوه. وفلسفتهم الحياتية، إلى حد كبير، انعكاسٌ للأفكار والممارسات التي غدت سائدة في عالمهم المعاصر.

إن الفكرة «النابليونية» التي استحوذت على تفكير راسكولنيكوف ورغبته في السيطرة على الناس مثلها مثل الفكرة «الروتشيلدية» التي استهوت أركادي دولكوروكي وتعطشه للثروة من أجل بلوغ الاستقلالية التامة عن المجتمع – كلاهما من إفرازات العصر الجديدة. لكن إذا كانت فكرتا سيطرة الفرد وامتلاك ثروة طائلة لدى كل من راسكولنيكوف وأركادي تصطدمان بقيم وأفكار حياتية أخرى فإن الموقف الفرداني الحاد من الحياة يبرز لدى الكثيرين من أبطال دوستويفسكي الآخرين بشكل جلي و«ناصع».

كتب أنصار الفلسفة المثالية مراراً أنّ دوستويفسكي، في تصويره الفردانية، قد أكد على الخصائص الأزلية للنفس. لكن ذلك يناقض بحزمٍ أفكار الكاتب عن الفردانية كفكرةٍ بورجوازية. فآراؤه وأحكامه بخصوص دور «الطبع» في سلوك الإنسان لا يمكن أن تدعم مطلقاً النظرات التي ترى الأنانية والفردانية كخصائص ملازمة للفرد الإنساني مرافقه لولادته. أكد دوستويفسكي على أن الطبيعة الإنسانية تنطوي على مزايا كثيرة من ضمنها الطيبة وحب الإنسان والغيرية.

رسم الكاتب في أعماله شخصيات هامة يميزها الحب الحقيقي للإنسان، الشهامة، السماحة وكرم النفس، تذكر منهم سونيا مارملادوفا، دونيا راسكولنيكوفا، الأمير ميشكين، أليوشا كارلمازوف. وعندما يهتف راسكولنيكوف بأعلى صوته: «سونيتشكا! سونيتشكا مارملادوفا، ياسونيتشكا الأبدية ما دام العالم قائماً!» – إنما يعني قبل كل شيء طيبتها، نقاءها، صفاء نفسها ومقدرتها على التضحية. يشير نعت «الأبدية» إلى أنه ما زال في هذا العالم المملوء بالشر نفوس خيّرة، صادقة ونبيلة.

رغم معاينة الانحطاط العميق للفرد والمظاهر المرعية للتفاهة والقسوة آمن دوستويفسكي بالإنسان وببعثه أخلاقياً مع إدراكه التام لكل تعقيد وصعوبة هذه السيرورة. جاء في «ملاحظات شتوية لانطباعات صيفية» ما يلي: «أن يضحي الإنسان ويهب ذاته للآخرين بشكل إرادي خالص لا أثر فيه للإكراه، إنما هو في رأيي علامة على تطور الشخصية، إلى أعلى درجات استقلالية الفرد وحرية إرادته».

كل ذلك يؤكد على عدم سلامة المطابقة بين الفردانية وطبيعة الإنسان في تصويرهما من قبل دوستويفسكي. لكن وثمة جانب آخر للمسألة. فالفردانية تفسح المجال واسعاً أمام أظلم وأحط خصائص الطبع الإنساني. فعندما يهتم الفرد بذاته فقط، بمنفعته الشخصية ويعتبر نفسه مركز العالم تصبح ممكنةً كلُّ أشكال العنف والوحشية والسادية وتجد تسويغها فكرة: «كل شيء مسموح» التي كثيراً ما تبرز في تأملات وأحكام أبطال دوستويفسكي.

صوَّر الكاتب الأشكال المختلفة للفردانية بدءاً من مظاهرها تلك المرتبطة بسطوة الرغبات الحسية والانغماس في الفجور القذر (سفيردغايلوف) وحتى التسويغ الفلسفي لها (إيفان كارامازوف). وتقوم بين هذين الخطين المتطرفين أوجه أخرى لها. فالابتعاد عن الناس، وضع الذات في كفّة والعالم كله في كفة أخرى قد انعكس بجلاء في «منكرات من تحت الأرض». يعتبر البطل «أناه» القيمة الحقيقية الأكيدة، ولا شيء على وجه الأرض يعادل متطلباته وحاجاته ورغباته الذاتية أهميةً. يتعايش هذا الوعي الإنساني بكل سهولة مع اعتراف البطل بحقارته ونذالته.

لم تعنِ الفردانية، خصوصاً في مظاهرها الحادة، بالنسبة لدوستويفسكي، عظمة الشخصية، بل تدهورها وتمزقها. عكسَ الكاتب الانهيار الداخلي للفردانية، عجزها وطابعها التخريبي وكيف تقود، إلى جانب الإفقار الروحي للفرد إلى الضرر بأفراد آخرين، بل وإلى هلاكهم.

مع ذلك لم يكن الكاتب راغباً في أن تفقد الشخصية ذاتيتها، فرديتها. كان يثور ضد «مسخ» الإنسان، ضد الشخصيات التي لا شكل لها، لا أبعاد حادة واضحةً لها، إذ اعتبر ذلك أحد أشكال التشوه أيضاً.

أشرنا سابقاً إلى ان دوستويفسكي طرح في أعماله في المرحلة الأخيرة من نشاطه الإبداعي تصوير حالات عالم الإنسان الداخلي في المقام الأول. وشغلت هذه الحالات التي لم تكن معزولة عن تطور الحياة وتناقضاتها وأحداثها المكان الأول في سلم اهتماماته. فيقول على لسان ديمتري

كارامازوف ما يلي: «.. فهنا يتصارع الشيطان والرب، أما ساحة المعركة فقلب الناس». تصور هذه الكلمات الصراع الفعلي للخير والشر الجاري في نفوس الكثيرين من أبطال «المراهق» و«الأخوة كارامازوف».

نقول في نفوس الكثيرين لا الجميع. فالفردانيون المتطرفون متمحورون حول ذواتهم منهمكون في إرضاء رغباتهم الذاتية لدرجة الانغماس الكلي، بعيدون عن أية بواعث غيرية أو تطلعات خيّرة لدرجة لا تظهر معهم في عالمهم الداخلي حالات صراع بين ما هو إنساني ولا إنساني. مثال هؤلاء فيودور كارامازوف وسميردياكوف. فأكثر ما يشغل فيودور كارامازوف وبشدة المال والفجور. فهو مستعد لأي فعل خسيس قذر في سبيل إرضاء شهواته وغرائزه، فمن أجل زيادة رأسماله يخرق بصفاقة ووحشية العلائق والصلات الطبيعية بين الناس خصوصاً العائلية. فهو بعيد عن إحساس الأب، لا يرى في أبنائه غير أعداء فعليين أو محتملين له. لدى سميردياكوف كذلك لا شيء مقدس، هو مملوء بالحقد على الناس، على كل الجنس البشري. تعيش في ذاته، في نفس الوقت، نفسية الأجير، الانتهازي، المنافق المراوغ المستعد للقيام بأي عمل يكلف به مهما كان قذراً. فيقوم بشكل إرادي ودون وازع من ضمير بتنفيذ جريمة بشعة.

إن الصراع بين الخير والشر في أعمال دوستويفسكي خالٍ من أي تخطيط عقلاني مسبق ولا يجري عبر مسار مستقيم مؤدٍ إلى نتائج واحدة في معناها، بل نلمس فيه التطور العفوي إلى درجة كبيرة. فيتعلق منطلق أو أساس الصراع في الغالب بالدرامات الداخلية ذات الطابع المختلف التي يعانيها البطل، لكن المؤثرة بعمق على حياته الروحية.

يعاني أزمات داخلية معقدة وعميقة، إضافة إلى ديميتري وإيفان كارامازوف كل من غروشينكا، كاترين إيفانوفنا، ليزا خوخلوكوفا وكذلك أركادي دولكوروكي. لكن لحالات التأزم هذه لدى كل واحد من هؤلاء سماتها وخصائصها وتبرز بشكل مختلف.

لا يشكل التناقض النفسي لوحده السمة المميزة لكثيرين من شخوص أعمال دوستويفسكي. فتؤثر بشكل قوي على حياة الأبطال الروحية وعلى أفعالهم سيرورات عالمهم الداخلي العميقة. ولذا يحصل غالباً أن يكون سلوكهم وقراراتهم الخاصة مفاجئة، مدهشة غير مفهومة بالنسبة لهم أنفسهم. يحصل كذلك أحياناً أن تتناقض هذه القرارات مع تلك الآراء والأفعال التي ظهرت عندهم للتو أو منذ فترة قريبة. لا يعي الأبطال «العفويون» غالباً وفي معظم الحالات أصول أحاسيسهم ونواياهم ولا معناها الفعلي – فهكذا شئنا، هكذا أحسسنا وهذا ما حصل.

وحتى عندما يدرك البطل طبيعة الأحاسيس والأهواء المتشكلة لا يقوى في الغالب على مغالبتها. مثل ذلك سيرورات الحياة الروحية لديمتري كارامازوف ودولكوروكي.

عدا الأهواء العفوية العارضة تمتلك أبطال دوستويفسكي غالباً شتى الأفكار. ويمكن القول إن لديهم ميولاً وحماساً خاصاً إزاء الأفكار وإزاء معالجة المسائل العامة للوجود الإنساني. يُحبّون الدخول في نقاشات مستمرة حول شؤون الحياة ويناقشون باندفاع وحماس. والأفكار، بالنسبة لهم، ليست شيئاً ما مجرداً ذا طابع سكولاستكي، بل أمراً تتعلق به بأوثق ما يكون حياتهم وأفعالهم ووجودهم. وإذا ما استهوت الفرد تركزت حولها كل أحاسيسه وتطلعاته ووجهت كل نشاطه.

إن العلاقة بين الأفكار والأحاسيس لدى دوستويفسكي معقدة بما فيه الكفاية. فالأفكار تُطل في شكل عقلاني محض، لكنها تغدو هوى، دافعاً وتقترب بهذا المعنى وتتداخل مع تيار الأحاسيس، ثم تصير العنصر الرئيسي في عالم البطل الداخلي. لذا كان دورها هاماً جداً.

وكحلقة وصل بين الأفكار والأحاسيس لدى دوستويفسكي تلعب دوراً كبيراً الأفكار «المباغتة» التي تولد في غمار تلاحق المعاناة كرد فعلٍ على الأحداث وأفعال الناس، بما في ذلك تفاصيل لسلوكهم تبدو غير مهمة من

النظرة الأولى. مثل هذه الأفكار «المباغتة» تبرز لدى راسكولنيكوف، الأمير ميشكين، أركادي ولدى أبطال آخرين.

كان تأثير الأفكار التي ألقى دوستويفسكي الأضواء عليها، بما في ذلك الهدامة منها، هاماً جداً بالنسبة له لا كتعميم للظواهر الواقعية لحياة الناس، بل وكسيرورة أظهرت إمكانية استيعاب المبادئ الأخلاقية وتحوّلها إلى فكرة – دافع.

تشكل اعترافات الشخوص، ذكرياتهم وحواراتهم إحدى السمات الجوهرية لتصوير دوستويفسكي عالم الإنسان الداخلي. تعتبر الاعترافات الذاتية جزءاً لا يتجزأ من رسم كل من الأبطال «المدركين» والأبطال «العفويين»، وتصدر بشكل أساسي عن أولئك الذين يتميزون بالفردانية المتطرفة. ونصادف ذلك لدى الحديث عن سفيردغايلوف، ستافروغين، فيرسيلوف، سميردياكوف وأبطال آخرين. «منكرات من سردابي» أيضاً شكل من أشكال الاعتراف.

يدل تطرق الكاتب المستمر إلى تصوير اعترافات الفرد على ميله إلى الدراما. ويرى بعض الباحثين أن روايات دوستويفسكي روايات – تراجيديات. لكن لا يكمن الأمر الهام هنا في درامية السرد، بقدر ما يكمن في التناقض العميق لعالم الإنسان الداخلي، في تلك الانكسارات المعقدة التي يتميز بها عالمه البسيكولوجي. وتعكس الاعترافات العديدة المتنوعة المضمون، المشوشة والمتناقضة أحياناً والحماسية بشكل موحٍ تطور السيرورات البسيكولوجية وإيقاعها الحاد.

صار مألوفاً اعتبار أفعال الناس على ضوء سمات شخصياتهم واقتران الحتمية البسيكولوجية بالحتمية الاجتماعية إحدى العلامات الجوهرية المميزة للواقعية. ولا شك في أن رسم سلوك البطل في علاقته الوثيقة بخصائص شخصيته يبرز بشكل جلي في الأدب الواقعي. لكن ليس ذلك مبدأ ثابتاً فاعلاً باستمرار، وخرق كل من دوستويفسكي وتولستوي هذا النوع من «القانون» جدياً في صياغتهما لأشكال جديدة من التعميم الفني

للواقع. وإذا كان هذا الخرق لدى تولستوي قد ارتبط بتصوير الأبطال الديناميكيين المتحولين المتغيرين باستمرار، فإنه قد قام لدى دوستويفسكي عبر سعيه لتصوير التناقض العميق للشخصيات والجوانب اللاعادية «الخارقة» التي تصادف في الحياة وتبرز في بسيكولوجيا الناس. وفي الواقع، فليس ممكناً تفسير قتل راسكولنيكوف للعجوز المرابية من خلال سمات شخصيته. كذلك سلوك أركادي دولكوروكي من الصعب تصوره آخذين في اعتبارنا شخصيته الكائنة في سيرورة التشكل. وكذا الأمير ميشكين وكثيرين غيره من أبطال دوستويفسكي.

يصفون دوستويفسكي غالباً بالفنان الداعي للتسامح والخضوع ولتحمل المعاناة والآلام عن عمد. ولا جدال في أننا نحس بصدى نغمات كهذه في أعماله. لكن من المؤكد أيضاً أننا نحس فيها بشكل أقوى بما لا يقاس بزخم التمرد الجريء والعنيف ضد الشر الاجتماعي، ضد الظلم، ضد اللامساواة واللاعدالة، ضد كل ما يشوه الإنسان روحياً. يستند هذا التمرد على منطق ثابت وعلى أدلة وبراهين حياتية أكيدة بحيث يصغر أمامه «ويبهت» أي تصوير للخضوع والاستكانة كصفات إيجابية للشخصية. وهذا، بدون شك، تجسيد لإمكانات الإنسان الإيجابية البناءة الموجهة موضوعياً نحو المستقبل.

عكس الطابع الديمقراطي اللابورجوازي لأعمال دوستويفسكي اهتمامه بالشعب كأساس اجتماعي وأخلاقي لحياة المجتمع. وكغيره من الكتاب الروس، خصوصاً غوغول، رأى دوستويفسكي بدقة وضع الشعب وحاله وما ينطوي عليه من إمكانات خلاّقة. وقيّم الكاتب أحياناً طيبة الفلاحين الروس ووداعتهم الأخلاقية كمظهر من مظاهر قوتها الداخلية. فأكّد مراراً وبإلحاح على ذلك خصوصاً في كلمته في ذكرى بوشكين. آمن دوستويفسكي بقوة بالمستقبل الأفضل للإنسانية، بالوفاق الأخوي بين الشعوب. ويشكل هذا، إلى جانب احتجاجه العنيف ضد لاإنسانية وسطوة الفوضى الفردانية مبدأ إبداعياً وجد تعبيراً رائعاً له في أعماله.

إبداع كل فنان كلمة كبير عالماً جديداً مستقلاً، غير معزول من جهة عن «العوالم» الأخرى ومتسم ككل من جهة أخرى بفرادته وأصالته العميقة. وهذه المزايا برزت بوضوح في أعمال أنطون تشيخوف الإبداعية.

كان مؤلف «السهوب» و«الشقيقات الثلاث»، كما هو معروف، معاصراً صغيراً لتولستوي، وتزامنت بداية ولوجه عالم الأدب مع نهاية دوستويفسكي. لكنه مختلف تماماً كمبدع، ومن حيث المواضيع والنماذج التي جسدها عن هذين الكاتبين اللذين طرحا وعالجا قضايا حياتية عريضة ومجموعة كبيرة من الظواهر الاجتماعية والبسيكولوجية. لقد شق طريقه الخاص واكتشف في الحياة زوايا وجوانب جديدة صارت لأول مرة على يديه موضوع دراسة فنية شاملة.

كانت الحياة العادية للناس العاديين المنشغلين بهمومهم وأفكارهم وشؤونهم مركز اهتمام تشيخوف – حياة لا نلاحظ فيها ظواهر استثنائية خارقة، مليئة بالأفراح والأتراح الكبيرة والصغيرة، بالآمال البديعة المتلألئة وبالدرامات الحقيقية.

يخيّل في البداية أن هذا العالم قائم في منأى عن دروب التاريخ الكبرى وعن حالات العصر المعقدة. يبدو وكأن أبطال تشيخوف يعيشون في زمن آخر تماماً مختلف عن زمن أبطال تولستوي ودوستويفسكي. عبّرت أعمال تشيخوف عن نمط آخر من تأثير العصر على الإنسان.

في تصويره مصائر الناس و«حوادث» من الحياة الإنسانية أعطى الكاتب أهمية خاصة لتجسيد ذلك المناخ الاجتماعي – الحضاري والروحي القائم في المجتمع وفي مجالاته المختلفة. يتقاطع المصير الفردي والواقع المحلي ونشاط الأبطال لدى تشيخوف باستمرار مع الوضع والنظام العام لحياة المجتمع. لكن لا يحصل ذلك في مجال العلاقات والصراعات الاجتماعية – السياسية بقدر ما يحصل ذلك في المجال الحياتي – اليومي لهذا

النظام. يصطدم كثيرون من أبطال الكاتب باستمرار بحالات وإشكالات هذا النظام، يحسّون بوطأته، لكن دون أن يدركوا تماماً في الغالب تأثيره.

خلافاً لتولستوي ودوستويفسكي لا تشغل معاناة البحث عن قيم ومثل أخلاقية المكان الرئيسي لدى أبطال أعمال تشيخوف. لكن لا ينفي ذلك أبداً أن تكون لهم صلة من خلال مشاغلهم وشؤونهم العادية إلى هذا الحد أو ذاك بالظواهر الكبرى للتطور الاجتماعي وبقضايا الوجود الإنساني عموماً.

يرتبط اهتمام الكاتب بسمات الواقع الاجتماعي الواسعة الانتشار وببسطاء الناس الذين يخضعون للظروف وتسحقهم تأثيرات المحيط الاجتماعي، بشكل وثيق، بأفكار رفض وإدانة هذه التأثيرات والواقع ذاته الذي يخلقها كذلك. لكن لا يرد الرفض والإدانة في شكل موقف من جانب المؤلف، بل من خلال مجمل الكشف الموضوعي لعدم سلامة أواصر الحياة وتناقضها مع التطور الروحي للإنسان ومع التقدم الاجتماعي.

يقترن ما هو محلي وقومي خاص في أعمال تشيخوف بتجسيد أفكار ونماذج ذات مغزى إنساني عام. يدخل في ذلك التعميمات الفنية المتعلقة بأهداف ومغزى الوجود الإنساني، بإمكانات وحدود تدخل الناس في سير الأحداث الاجتماعية، بروتينية الحياة وجمود الإنسان، بالشر الاجتماعي والصراع معه، بالقوى الخلاقة للفرد والأصفاد الروحية التي تكبله، بالنفعية البورجوازية الصغيرة والسعادة الإنسانية الحقيقية، بالتقدم والتحرر الروحي للإنسان.

إذا أردنا أن نشير إلى «مجالات القوة» الأكثر تباعداً عن بعضها في كشف تشيخوف للواقع فيمكننا أن نذكر «العنبر رقم ٦» و«السهوب» كعملين تجسدت فيهما بدرجة كافية أفكار ونماذج غير متجانسة ومرتبطة في آن معاً ببعضها داخلياً. ليس لزمن إبداع الأعمال في هذه الحالة معنى أساسي حاسم، فالمهم هو أنَّ معظم أعمال الكاتب تميل بهذا الشكل أو ذاك إما لهذا القطب أو ذاك.

«العنبر رقم ٦» تعبير مركّز ومكثف عن ثقل الحياة، عن رتابتها واحتباسها داخل أطرها الضيقة الثابتة. ليست قصة أناسٍ قيمين على عنبر في مستشفى وعلى أناس ترك لهم أمر رعايتهم والعناية بهم فقط، وليست وصفاً

لمدينةٍ صغيرة يعيشون فيها حياة باهتة فاترة لا معنى لها فحسب، بل قصة الوجود الإنساني المفتقر إلى هدف رفيع، إلى تطلعات كبرى، قصة الجمود والرتابة والروتين واستسلام الدراماتيكي لذلك.

تحت وطأة إحساسه برتابة عمله وعدم جدواه يصل الدكتور راغين إلى الاقتناع بعبثية جهوده ولا فائدتها في شفاء علل الناس: «تستقبل اليوم ثلاثين مريضاً، وهكذا يمر يوم إثر يوم وعام إثر عام بينما نسبة الوفيات في المدينة لا تنقص والمرضى لا يكفون عن المجيء. لا تستطيع بشكلٍ جدي معاينة أربعين مريضاً وتقديم العون الطبي لهم من الصباح وحتى الظهر، إذ لا طاقة لك على ذلك. إذن فالنتيجة محض خداع رغماً عنك».

يقترن تفكير راغين بلا جدوى جهوده بتسويغ السلبية ويتحول إلى اعتقاد بامتناع أي تأثير في مجرى الأحداث الحياتية. يقول لنفسه: «إني أخدم قضية مضرة وأتقاضى أجراً من الناس الذين أخدعهم. إذن أنا غير شريف. لكني في ذاتي لست شيئاً، أنا مجرد جزء من الشر الاجتماعي المطلوب. كل موظفي الأقاليم مضرون وعبثاً يتقاضون أجراً... إذن فلست المذنب في عدم شرفي، بل الزمن..».

إن التأثير على مجرى الأحداث غير ممكن، بل وغير ضروري بنظر راغين، إذ المهم إحساس الناس الداخلي وليس ما يجري حوله وخارجه. يتألم راغين من خواء وإجداب محيطه، ويدافع في نفس الوقت عن فكرة اللامبالاة إزاء ما يحصل، إزاء شروط الحياة: «لا يوجد أي فرق بين غرفة المكتب الدافئة المريحة وهذا العنبر، فرضى الإنسان وسكينته ليست خارجه، بل في داخله».

تصبح عدم صحة فكرة راغين هذه واضحة بشكل كاف عندما يحيلونه عنوةً إلى عنبر المجانين. إذ يقول: «كنت لا مبالياً أناقش بهمةٍ ومنطق، لكن ما أن قست علي الحياة قليلاً حتى انهرت، خارت قواي». يعقب الهدوء واللامبالاة احتجاج قاسٍ. ثم يتابع «كيف يجرؤون على وضعي هنا؟ ينص القانون بوضوح على ما أعتقد على عدم جواز حبس أي شخص دون محاكمة! يا له من طغيان! يا له من تعسف!».

يتصور الدكتور راغين كإنسان سليم ومن ثم القارئ عنبر الأمراض العقلية والسجن الملحق بالمشفى كشيئين متشابهين أو دائرة واحدة. فكلاهما يبدو في القصة كرمزٍ للواقع الاجتماعي الموسوم بالمرض والجمود والبرود واللامبالاة إزاء الإنسان المقيَّد الحركة.

خلافاً لـــ «عنبر رقم ٦» تفتح قصة «السهوب» أمداء روسية رحبة أخاذة ببساطتها وبجمالها الحقيقي في الوقت ذاته. لا يقص علينا تشيخوف عن واحةٍ تسود فيها قوانين حياة أخرى لا تقوم في أماكن غيرها. لكنها ليست من جانبٍ آخر استمراراً للحديث عن الناس الضعفاء المستلبين الذين نصادفهم كثيراً على صفحات قصصه الأخرى. تبرز أمام نظر القارئ شخصيات مختلفة ومستقلة يتميز معظمها بالقوة والأصالة.

من بين هؤلاء الأبطال ديموف «الشديد البأس الذي يعرف قدره والممتلئ طاقة وحيوية، الذي لم يرهب أحداً ولم يعرف الخوف إلى قلبه سبيلاً»، ثم بانتيلي زاخاروف الذي عركته الحياة وقاسى كثيراً لكنه بقى مع ذلك محتفظاً بعفويته وحسّه الإنساني النبيل، والأب خريستوف «الخفيف» الذي لا يحمل هموماً ولا يزعج نفسه بشيء. ينتمي إلى هذه السلسلة كذلك سلمون الذي عبّر عن فلسفته الحياتية بالكلمات التالية: «لا أريد مالاً ولا أرضاً ولا نعاجاً ولست بحاجة لأن يرهبني الناس ويرفعوا قبعاتهم لي عندما أمرّ من أمامهم. وهذا يعني أني أعقل من فارلاموف وأكثر شبهاً بالإنسان منه».

تكمن إحدى أهم أفكار هذه القصة في التأكيد على أن إمكانات وقدرات الشعب الخلاقة لا تنضب، بل تعيش في الأعماق الشعبية وتعرب عن نفسها في حينه عند اللزوم.

اعتقد تشيخوف أن قوى الشعب ما زالت كامنة وأن المجتمع يسير تدريجياً على طريق التقدم الاجتماعي. لم يكن هذا الاعتقاد من قبيل المبالغة أو تزيين سيرورات الحياة والتخفيف من وطأة الظواهر الدراماتيكية. فقد صرح الكاتب في رسالة له إلى بليشييف بما يلي: «أكره الزيف والظلم بكل

أشكالهما... لا يسود النفاق والغباء والتعسف في البيوت التجارية وفي الزنزانات فقط، بل وأرى ذلك في العلم، في الأدب وفي صفوف الشبيبة... أقدس أقداسي – الجسد الإنساني، الصحة، العقل، العبقرية، الإلهام، الحب والحرية المطلقة، التحرر من سطوة القوة ومن الزيف...».

كره تشيخوف نبذ التعسف والغباء لا في أشكالهما الصريحة المباشرة بل وفي أشكالهما الطريفة الغريبة. فيركز اهتمامه على «حُماة» الأوضاع القائمة والنظام المهتمين دائماً بالدفاع عنه وحمايته مثل بريشيبيف ومعلم المدرسة بيلكوف. هاتان الشخصيتان مختلفتان، لكن يقارب بينهما إخلاصهما الأعمى مرة وإلى الأبد لما هو قائم، للقانون كقانون وكذلك خوفهما الشديد من معارضة السلطات ومن أية تغييرات جديدة في الحياة. فالصول بريشيبيف يلاحق، بمبادرة ذاتية، الناس، يطلب منهم المحافظة على الهدوء والنظام «يأمرهم ألاّ يغنوا، ألاّ يشعلوا النيران، فالقانون لا يقول بذلك». بيلكوف لا يأمر أحداً بشيء لكن توجهه الدائم وقلقه «خوفاً من أن يحصل شيء ما» يؤثر على المحيطين به، يقلقهم ويصيبهم بعدوى الخوف والاستكانة والجبن.

يحتل مكاناً هاماً في أعمال تشيخوف فضح بسيكولوجيا الرق، الخنوع والاستخزاء أمام سلطة الأقوياء والأغنياء. فبطل قصة «القناع» بياتيغوروف مليونير «ذو مكانة يثير شغباً أثناء الحفلة التنكرية، يهين بفظاظة كبار موظفي ورجالات المدينة ويبلغ الاستياء منه حداً كبيراً. لذا يطالب الجمهور بالإجماع بطرد المشاغب من النادي على الفور. لكن ما أن يعلم الجميع أن المليونير هو المذنب وهو مسبّب الشغب حتى يختفي الغضب والاستياء تماماً ويبدأ كبار موظفي ورجال المدينة بالتملق لبياتيفوروف الثمِل».

وكان بطلاً قصة «البدين والنحيف» صديقي طفولة وزملاء مدرسة. التقيا بعد سنوات عديدة من الفرقة وأخذ الحديث بينهما طابع المودة في البداية. لكن ما أن يعلم النحيف أن زميله السابق قد أصبح ذا رتبة في البوليس بنجمتين حتى يرتبك ويتغير حاله: «شحب وجه النحيف فجأة، تسمَّر لكن علت

شفته بعد ذلك ابتسامة عريضة وبدا وكأن شرارات تتناثر من وجهه. انكمش واحدودب وتابع يقول: «أنا يا صاحب السعادة لي الشرف في أن...».

صوّر تشيخوف مظاهر التملق والاستخزاء أمام الرؤساء والمتنفذين وما يرافق ذلك أحياناً من «حربائية» في كثير من قصصه مثل «موت موظف» و«الحرباء».

لفت نظر تشيخوف في بانوراما الحياة اليومية الناس الدؤوبون المنهمكون باستمرار بأمور ومشاغل الواقع عموماً. تنتمي المعلمة ماريا فاسيليفنا بطلة قصة «في العربة» إلى هذه الفئة من الناس الذين «تتزاحم في رؤوسهم طوال الوقت أفكار خاصة بالخبز والحطب والطرق السيئة والمرضى». ليس في حياتها حوادث مضيئة أو مسرات حقيقية، وتكوّن المصاعب التي تصادفها باستمرار خلال تدبير أمورها المعيشية واهتمامها بمدرستها وعملها حسَّ الخوف من الحياة ومن الناس الذين ترتبط بهم حياتها.

نلاحظ نمطاً آخر من الأفكار والأحاسيس لدى الأبطال المنهمكين دوماً في الكسب والانتفاع - البورجوازيين الصغار الذين يرون في تأمين مصالحهم الشخصية الأنانية الضيقة المضمون الأساسي للحياة. مثال ذلك الدكتور ستارتسيف في قصة «إيونيتش». كان في شبابه كالآخرين: عمل وعانى نجح وأخفق. لكن أصاب فيما بعد نجاحات على الصعيد المادي. وصل إلى حد ملَّ فيه وجوده وصار كلّما حقق كسباً جديداً يشعر بتفاهة حياته. لم يحمل الكسب الجديد حياة رضيّة للدكتور ولم يغن عالمه الداخلي.

في قصة «معلم اللغة» يبدو أن حياة المعلم الشاب نيكيتين تسير بشكل حسن. تزوج من فتاة أحبها، يسود في منزله الهدوء والرضى والوفاق، تعتني زوجته على الدوام بشؤون الأسرة والبيت وتهتم بتأمين راحته. لكن يشعر نيكيتين بعد فترة بالملل، بالسأم والضجر وتتفاقم هذه الحالة حتى بات لا يطيق جو المنزل وأجواء معارفه والقريبين منه واهتماماتهم الصغيرة. يكتب في دفتر مذكراته ما يلي: «أين أنا يا إلهي؟ تحيط بي التفاهة. لا شيء أرهب وأكثر إهانة من التفاهة. فلأهرب من هنا اليوم حالاً وإلا سأجن..».

يعاني قلقاً عميقاً ويشعر بعدم رضى وتعاسة كثيرون من أبطال تشيخوف. وتختلف الأسباب هنا. وليست تفاهة وروتينية الحياة اليومية إلاّ أحدها. يمتلك أهمية كبرى هنا عدم مزاولة أبطاله عملاً مفيداً ذا معنى يُحسُّ الإنسان معه برضى داخلي وشعورٍ واهِمٍ بأن العالم قائم على أسسٍ غير سليمة. وهنا يبرز موضوع الظلم واللاعدالة الاجتماعية كأسباب للمصائب والآلام الإنسانية.

حياة الحانوتي ياكوف برونزا («كمان روتشيلد») مليئة بالعمل والتعب من أجل تدبير أمور حانوته بشكل أفضل ومن أجل تأمين وسائل معيشته. لا يجد متسعاً من الوقت، بسبب انشغاله الدائم وانهماكه في العمل وهمومه، للاهتمام بأقرب الناس إليه – لملاطفة زوجته والعناية بها. لا يشعر بأنه لم يعش كما يجب وأنه أهمل ما هو جوهري وهام إلا بعد مرض زوجته ومن ثم موتها. «مضت الحياة بدون نفع، دونما سرور، ضاعت عبثاً، لم يبق شيء للمستقبل. وتنظر إلى الماضي – هناك أيضاً لا شيء إلاَّ الخسائر والعثرات. لماذا لا يستطيع الإنسان أن يعيش بدون خسائر؟».

في قصتي «رجال» و«حياتي» قصص أخرى يشغل المكان الأول كشف الوضع البائس الذي تعيشه الفئات الاجتماعية الدنيا، حالات الصراع العميقة بين طبقات المجتمع العليا المميزة وبين من يشكلون عماده وأساسه. رسم تشيخوف بجرأة وبتعاطفٍ كبير مع الكادحين لوحات حياتهم الصعبة، خصوصاً شقاء الفلاحين. لم يحاول الكاتب التخفيف أو التقليل من هول الحقيقة القاسية القائمة في المجتمع. يختلف تشيخوف في رسمه لوحات حياة الفلاحين بتفاصيلها عن ذلك الوصف «الناتورالي» الذي كان منتشراً بشكل واسع في الأدب في ذلك الوقت لدى تصوير القرية والحياة الفلاحية. لوحاته مفعمة بالحس الإنساني وبعدم سلامة العلاقات الاجتماعية القائمة تاريخياً وأخلاقياً.

تلعب دوراً هاماً هنا فكرة عبرت عنها قصة «رجال»: «.. كم كانت رائعة الحياة في هذا العالم لولا الحاجة – الحاجة اللعينة التي لابد منها ولا

تستطيع التهرب منها بأي شكل». لكن تشيخوف لم يقتصر على تصوير هذا الجانب من الواقع فقط – فيشير إلى ابتعاد الفئات الاجتماعية الدنيا بسبب اللامساواة واللاعدالة عن المشاركة بشكل فاعل وجدّي في تشييد صرح الحضارة الثقافية والروحية للمجتمع، وإلى وأد القدرات الخلاقة للناس الكادحين. يطوّر السارد في قصة «بيت ذي عليّة» هذه الفكرة على الشكل التالي: «... جوع، برد، خوف، عمل وشقاء. تماماً كالانهيارات الثلجية التي تغلق كل السبل أمام النشاط الروحي – تحديداً أمام ما يميز الإنسان عن الحيوان وما يشكل القيمة الفعلية التي تستحق أن يعيش الإنسان من أجلها». يعتبر اهتمام تشيخوف الكبير بالتطور الروحي والثقافي للإنسان والمجتمع سمة أساسية لإبداعه متجلية في تصويره الصراعات والسيرورات الاجتماعية بشتى أشكالها.

تكوّن السيرورات الحاصلة في شتى مجالات الواقع قناعات لدى أبطال تشيخوف الواعين بأن من الضروري حصول تغيرات جذرية في حياة الناس والمجتمع. لكن يبقى غير واضح إلى حد كبير حتى لهؤلاء «الواعين» طابع هذه التغيرات وسبل تحقيقها. ومن هنا تنشأ عدم قدرة أبطال تشيخوف، رغم إحساسهم بتفاهة ولا معقولية الحياة المحيطة، على الإجابة على السؤال التالي: كيف يجب أن نعيش، كيف يجب أن تكون الحياة؟

لكن أبطال تشيخوف الواعين يرون في نفس الوقت أنه لا جدال في ارتباط المصائر الفردية بشكل وثيق بتطور المجتمع ومصيره. فيمكن للإنسان أن يبلغ السرور والرضى الحقيقي في عمله وحياته من خلال المشاركة والإسهام فيما ينفع غالبية الناس – يشير لايفسكي بطل قصة «المبارزة» مقوّماً بشكل نقدي أعماله ونشاطه إلى أنه «كالغريب المستأجر من كوكب آخر لم يشارك في حياة الناس العامة، كان لا مبالياً إزاء آلامهم وأفكارهم ودياناتهم ومعلوماتهم وأهدافهم ونضالهم، لم ينطق بكلمة طيبة للناس.. لم يفعل للناس ما يساوي قرشاً واحداً...» ويعتبر لايفسكي كل ذلك عيبه الأساسي.

إنَّ حاجة الفرد لأن يكون على صلة وثيقة بالمنطلقات العامة لحياة الناس وإدراكه في ذات الوقت ضرورة حصول تغيرات جوهرية لتجمع بين بعض أبطال قصص تشيخوف وأبطال تولستوي «القلقين». يتجلى هنا، إضافةً لفضح الكاتب بشكل عميق بسيكولوجيا الرق والروح البورجوازية الصغيرة، بشكل واضح، إيقاع روح العصر واتجاهاته وتأثير الحركة التحررية.

ومع أن أبطال تشيخوف عموماً لا يتميزون برفض بناء ومتكامل للأسس الاجتماعية والسياسية لمجتمع الملكية الخاصة فإن بعضهم الأكثر وعياً وبُعدَ نظر مفعم إحساساً بمستقبل آخر أفضل وتنبؤاً بأحداث كبرى. يصرح فرشيلين («الشقيقات الثلاث») بما يلي: «بعد مائتي عام أو ثلاثمائة ستكون الحياة على الأرض رائعة وبديعة بشكل مدهش لا نتصوره. إنَّ الإنسان بحاجةٍ لمثل هذه الحياة، وإذا كانت غير قائمة حتى الآن فعليه أن يترقبها، أن يحلم بها ويستعد لها..». ونلاحظ ما يشبه ذلك مع اختلاف في الموعد الزمني لدى يارتسيف بطل قصة «ثلاث سنوات»: «يوماً بعد يوم أزداد قناعة بأننا نعيش على أعتاب انتصار عظيم وأتمنى أن أعيش إلى ذلك الحين وأشارك بنفسي فيه».

ليس لدى تشيخوف أبطال من طراز مبادر قوي بناء عدا قلة قليلة، لكن أعماله تعكس أن أشكال العلاقات الاجتماعية الإنسانية القديمة قد أصبحت غير صالحة. ولهذا الأمر معناه الخاص لأن مثل هذه الاستنتاجات تنبع من تحليل لسيرورات الواقع الاجتماعي العميقة.

فن تشيخوف المنعش كهواء الغابات، الصافي كالكريستال هو فن الإيجاز المكثف العميق التأثير والإيحاء. ينطوي تصوير ما هو عادي وحياتي – يومي على مخاطر الوقوع في الشرح العادي وسرد الأوصاف. لكن تشيخوف لم يتجاوز هذا الخطر فحسب، بل وبنى سيرورة القص وتطور الحدث في مسرحياته على أسس مناقضة تماماً

للسرد الوصفي لتفاصيل المحيط. فيستخدم الكاتب سمات وتفصيلات الوسط المحيط عادة كعنصرٍ مكوّن لدى رسم العالم الفكري والروحي للإنسان وظواهر الحياة.

يركِّز تشيخوف على القصّ في الغالب حول مشاهد حياتية معينة طريفة أو ذات دلالة من هذه الزاوية أو تلك، أو حول خلاصة مشاهد نستشف فيها وحدة داخلية. لكن وفي الحالتين تبقى أعماله، خصوصاً في مرحلة النضج، مفعمة بمضمون كبير وتنطوي على تعميمات فنية هامة.

ليس الكشف الفني للمشاهد الحياتية لدى تشيخوف منغلقاً على ذاته، بل يتطرق في غالبيته العظمى إلى جوانب وسيرورات الواقع. يصور الكاتب الحوادث والحالات المفردة كتعبير مميز للحياة الاجتماعية ولبسيكولوجيا الناس. وينطبق ذلك على أعمال الكاتب المبكرة مثل «امتحان من أجل الرتبة»، «مع سبق الإصرار»، «البدين والنحيف»، «الحرباء» وغيرها..

لكن تبرز هذه السمة بدرجة أكبر في أعمال مرحلة لاحقة. ففي قصة «حادثة مؤذية» يدور الحديث عن خلاف بين الطبيب أوفشينكوف وبين الممرض المدعوم من قبل السلطة. لكن يقود مسار السرد كله إلى كشف «الوضع» العام ونظام الحياة. يغدو وصف المشهد تعميماً فنياً مرناً عظيم الشمول. ونلاحظ مثل هذه الظاهرة الرائعة في قصص أخرى مثل «نوبة»، «حادثة من التجربة»، «السعادة»، «الطالب»، «أريد النوم» حيث يقوم تعميم فني كبير على أساس وصف مشهد واحد بشكل جوهري.

مكان ودور كل من بسيكولوجيا البطل والسيرورات الحياتية في هذه القصص مختلف. في بعضها يغلب تصوير الظواهر الاجتماعية بحد ذاتها، وفي البعض الآخر تصوير البطل وخصائص شخصيته بالدرجة الأولى. لكن لا تجذب الكاتب في الغالب الشخصية لذاتها، بل بعض سمات القوام النفسي للإنسان التي تنقل أو تعكس حركة الحياة وخصائصها.

في «السيدة والكلب» بضعة مشاهد. لقاء جوروف بآنا سيرغيفنا على كورنيش يالطا، اقترابهما وزيارتهما معاً أورياندا، وداع آنا سيرغيفنا، رحلة جوروف إلى مدينة س. لقاء جوروف آنا في موسكو. ترسم هذه المشاهد بمجملها عدم استمرارية السعادة الإنسانية والدراما الفعلية للمحبين. لا يضع الكاتب هنا أيضاً كهدف له رسم الشخصيات بشكل تام وكامل، يصورها من خلال علاقتها الدينامية بتطوير الفكرة الأساسية للعمل مركزاً على سماتهم الأكثر جوهرية المجسدة كمحصلة متكاملة. ولذا تحديداً يبرز أمامنا العالم الروحي للبطلين ومصيرهما الصعب بالشكل الحي الملموس وبالشكل التعميمي في آنٍ معاً.

اهتم تشيخوف أيضاً، كما نعلم، برسم الشخصيات المختلفة بتناقضاتها وتفاعلاتها. وتمتلك أهمية خاصة على هذا الصعيد قصصه الطويلة ومسرحياته. يقوم صراع حاد مثلاً بين الناس ذوي التركيبات النفسية المختلفة والعقائد المتباينة في كل من «المبارزة»، «في الحفرة»، «حياتي». لا تطل الشخصيات هنا بتكاملها وتمامها فقط، بل وكمجالٍ أساسي لبروز الفروق الاجتماعية والنفسية والمنطلقات الحياتية.

يحتل مكانة هامة في ذات الوقت في قصص تشيخوف رسم ما هو مميز وأساسي في حياة وبسيكولوجيا الناس المختلف كلياً عن رسم الشخصيات بتمامها وبشكل متكامل. فهذان سبيلان مختلفان للتعميم الفني. لكن لا يوجد أساس جدي لاعتبار عكس ما هو مميز في الشخصية أقل أهمية من تصوير الشخصيات المتكاملة أو شكلاً أدنى من النمذجة. فكلاهما – كسبيلين للتعميم الفني – يمكن أن يعطي نتائج أكثر أو أقل جوهرية. فكل شيء متعلق بالمادة الحياتية، بعبقرية ومهارة الكاتب.

لا توجد في قصص «كمان روتشليد»، «معلم اللغة»، «ملل» شخصيات مرسومة بشكل واسع وعلى أرضية عريضة. لكن نرى مع ذلك

أنه قد انعكست فيها بقوة مذهلة مظاهر شتى لمأساوية الواقع الإنساني وعزلة الإنسان في عالم الاغتراب الشامل والدمار الذي أصاب نفوس الناس نتيجة لذلك.

ترتبط بالإيجاز الفعّال المكثف – كمبدأ هام في إبداع تشيخوف بشكلٍ وثيق – السمات المعمارية لأعماله ودور التفصيل الفني فيها. يؤدي التفصيل الفني لدى كتاب واقعيين مختلفين وظائف مختلفة. يقوم أحياناً كوسيلة لنقل غنى وتنوع حياة الإنسان وتعقيد عالمه الداخلي. بهذا المعنى يستخدم تولستوي مثلاً التفصيل بشكل واسع. لكن ويمكن أن تنقل مجموعة التفاصيل في أحيانٍ أخرى فقر حياة الإنسان الروحية، انغماسه في مستنقع الماركنتالية التي تأتي على كل شيء. نلمس ذلك بشكل خاص لدى غوغول.

يتميز تشيخوف في اختياره للتفاصيل الفنية بميله إلى أقصى درجة من الاقتصاد والفاعلية، في نفس الوقت، لدى استخدامها. فبدلاً من استخدام سلسلة كاملة من التفاصيل الممكنة والمقنعة بحد ذاتها لدى وصف هذه الظاهرة أو تلك يلجأ الكاتب عادة إلى التركيز على نقطتين أو ثلاث، لكن تلك الأكثر جوهرية وقوة تعبيرية. هنا طبعاً يثقل «حِمْلُ» هذه النقاط ويتسع مجال تأثيرها بالمقابل. يدل مثل هذا الاختيار والاستخدام للتفاصيل الفنية على مهارة هائلة ودقيقة جداً، ونظراً لأهمية التفصيل لدى تشيخوف والمعاني التي ينطوي عليها لجهة كشف بسيكولوجيا الإنسان والسيرورات الحياتية فيمكن تشبيه التفصيل ببؤرة تركيز فنية.

إذا كان المشهد الحياتي، كتعبير عن خصائص معينة للإنسان والواقع، يلعب دوراً جوهرياً في نثر تشيخوف، فإن مجموعة الأحاسيس والأفكار والمعاناة العاطفية تؤدي دوراً مماثلاً من حيث الأهمية في مسرحياته. وُصفت هذه المسرحيات منذ زمن بعيد بالغنائية. كما ينعتونها أحياناً بدراما المزاج. لكن يجدر أن نذكر بأن هذه السمات لا تنفي تطور الحدث والموضوع الدرامي. ومن الأصح القول بأن الصراع الداخلي العميق في مسرحيات

تشيخوف يتكشف في مشاهد مفعمة بالغنائية تصوّر مجرى الحياة وعلاقات الناس. تلتحم هنا عضوياً الدرامية والغنائية.

تجد تجسيداً لها في المقام الأول تلك الأحاسيس والميول والأمزجة السائدة في الحياة والتي تميز أبطال الدراما أو بضعة شخوص فيها. إلى جانب تصوير المسرحية لمركب كامل من ظواهر الواقع ومجموعة شخصيات في ضوء فكرة عامة فإنّ لكل فصل مسرحي فيها نغمته الخاصة التي تبرز بشكلٍ كامل، ويجري الانتقال من فصل إلى آخر عبر النغمة الأساسية إما حسب مبدأ تعميق بعض النقاط الجوهرية أو على شكل تطوير أفكار جديدة بواسطة تركيب جديد معين لنغمات الفصول السابقة.

إلى جانب ذلك كله تؤلف الحادثة الحلقة المركزية في مسرحيات تشيخوف – الحادثة التي تبرز أو تعكس بشكل أكثر حدة من الجريان الاعتيادي للحياة بؤر الصراع العميقة في الدراما وسمات شخوصها. يمكن أن تكون الحادثة خارجية إلى حد ما، لكنها مرتبطة في الغالب بالعلاقات بين الأبطال وبالسيرورات الاجتماعية.

في «الشقيقات الثلاث» شكلّ الحريق الليلي في المدينة (الفصل الثالث) الحادثة التي تمحورت وبرزت من خلالها أمزجة وميول وأحاسيس الأبطال وكذلك آمالهم في مستقبل أفضل. وفي «الخال فانيا» لا يُلقى خلاف فونيتسكي الحاد مع سربرياكوف وقتله له الضوء على العلاقات بين الأبطال، بل ويشير بقوة إلى العقدة الأساسية للمسرحية – مأساوية الحياة المهدورة «المضيّعة» عبثاً من أجل أوهام لا طائل من ورائها. وفي «بستان الكرز» تؤلف المحاولات الدؤوبة لإنقاذ أملاك رانيفسكي وبيع البستان النقطة المحورية لتطور الحدث. ويتركز الفصل الثالث للمسرحية بكامله حول هذه الحادثة التي كانت لها أهمية حياتية وبسيكولوجية بالنسبة للعديد من الأبطال.

للوهلة الأولى يبدو تباعد كبير بين فن تشيخوف المسرحي وبين نثره في مرحلة النضج.. ويشيع رأي يقول بأن نثر الكاتب يتّسم، بالمقارنة مع مسرحياته، بموضوعية صارمة. كما أن تشيخوف قد أشار مراراً إلى فاعلية السرد الذي لا يعرب فيه الكاتب بشكل مباشر عن موقفه من الشخصيات والأحداث المصوَّرة. لكن هذا المبدأ لا ينفي مطلقاً الغنائية الداخلية المميزة لنثر تشيخوف في مراحل النضج. وكل ما في الأمر أنه يتجسد بشكل خاص في قصصه.

وكما أشرنا سابقاً يتحد في أحيان كثيرة صوت البطل بصوت المؤلف في نثر تشيخوف أو يقتربان بعضهما من بعض. وهذا يحصل كثيراً. ويمكن ملاحظة هذا التقارب في الأسطر الختامية لقصة «الطالب». فبطلها يرى أن الحقيقة والجمال «كانا دوماً الأساس في الحياة الإنسانية وفي الكون بوجه عام». «وتصوَّرَ الحياة مدهشة بديعة، رائعة وذات معنى رفيع». وتعتبر التأملات «الختامية» للأبطال في قصص تشيخوف إحدى سماتها المميزة، وتنطوي في الغالب على عنصر أساسي هام فيها يخرج في دلالته عن حدود تصورات البطل وأحاسيسه العادية ورؤيته الاعتيادية للعالم – عنصرٍ يتجلى من خلاله موقف المؤلف من ظواهر الحياة.

تتجلّى غنائية نثر تشيخوف كذلك في تصويره الطبيعة حيث يقارنها أو يعارض بها لوحات حياة الناس الصعبة الشقية والرتيبة. وأحياناً ينتصب جمال وغنى الطبيعة في قصص الكاتب الطويلة وأقاصيصه كشاهد على أنه يمكن أن تقوم في المستقبل الحياة الرائعة والصحيحة. يؤكد كل ما سبق على الصلات الداخلية القائمة بين نثر تشيخوف وفنه المسرحي.

تكشف أعمال تشيخوف، كنظامٍ جمالي متكامل، عن الصلة الوثيقة القائمة بين ظواهر الحياة العادية والسيرورات الأساسية للتطور التاريخي. فيُكشف واقع حياة الناس اليومية من الداخل على ضوء القضايا الإنسانية الكبرى، إضافة إلى أن أبطاله يرتفعون في ميولهم وتطلعاتهم العادية أحياناً

لدرجة وعي تناقضات الواقع الاجتماعي وعلاقات الناس المعقدة؛ ويهمهم بعمق مصير الإنسانية. يعتبر مثل هذا التصوير والتعميم الفني لحياة الناس العاديين اليومية خطوة جديدة وكبيرة جداً في تطور الفن الواقعي العالمي.

- ١١ -

في كانون الثاني من عام ١٩٠٠ كتب مكسيم غوركي إلى تشيخوف رسالة يقول فيها ما يلي: «هل تعرف ماذا تفعل – تقتل الواقعية... لن يستطيع أحد بعدك الكتابة بمثل هذه البساطة عن الأشياء البسيطة. بعد قصصك يبدو كل شيء فظاً وكأنما كُتب بقرمة خشب وليس بريشة... لكن حلَ زمن الحاجة إلى أدب البطولة. الجميع يريد أدباً منشطاً محرضاً زاهياً، بحيث لا يكون كالحياة، بل أرفع، أسمى، أفضل وأجمل». لم يكن غوركي محقاً طبعاً في قوله بلاواقعية تشيخوف، لكنه أحسّ فعلاً بضرورة تجديد فن الكلمة، بحيث يصير ممكناً نقل التغيرات الجوهرية التي ذر قرنها في حياة الناس الاجتماعية والروحية.

فمهما تكن تقدمية حداثة أفكار وأساليب الفنان اللامع يأتي زمن تصبح فيه غير كافية، تتطلب التجديد. تقدم الحياة فرصاً ومسوّغات لحلول وسبل فنية أخرى. وقد رآها غوركي في الفن ذي الطابع البطولي المنشط. ومع أنه عارض به الواقعية في تلك السنوات، لكن كان طرح فكرة فنٍ من هذا النوع مفيداً. اقترب زمن حلول الواقعية الاشتراكية كمنهجٍ واتجاه جديد في الأدب.

من غير الممكن في حدود هذا العمل شرح أهم مبادئ وأساليب تكوين التعميمات الفنية في أدب الواقعية الاشتراكية. فيحتاج هذا الموضوع الكبير إلى دراسة خاصة به. لكن النقطة الهامة التي أرى ضرورياً التحدث عنها هنا هي الصلات بين الواقعية الاشتراكية وواقعية القرن التاسع عشر التي تشير إلى بعض الخطوط الأساسية لتطور الفن الواقعي.

كانت السمة الأكثر جوهرية للأدب الجديد كشف ضرورة وحتمية حصول تغيرات جذرية في المجتمع وحياة الناس على أساس مبادئ الاشتراكية وتصوير سيرورات هذا التغيير الاشتراكي الثوري والإنجازات الحاصلة على هذا الطريق. كان واقعيو القرن التاسع عشر، كما أشرنا إلى ذلك سابقاً، يصلون في غالب الأحيان إلى استنتاج بأن حياة الناس في عصر الماركنتالية والفردانية وسيادة الظلم الاجتماعي واللاعدالة قد صارت غير إنسانية، ولابد من انعطاف حاد في تطور المجتمع وقيام علاقات جديدة بين الناس.

كانت سبل ووسائل تغيير الأوضاع الاجتماعية التي اقترحها فنانو القرن التاسع عشر طوباوية الأساس. طرحوا أفكار الاشتراكية الفلاحية والاشتراكية الإقطاعية والاشتراكية الوطنية – المسيحية وغيرها، أما الأفق العريض أمام الواقعية في دراستها للواقع وتحليلها الاتجاهات الرائدة لتطور الإنسانية فقد فتحته الاشتراكية العلمية. والآن غدت واضحة لكل ذي عين العلاقة الوثيقة بين الاشتراكية العلمية والواقعية الاشتراكية وكيف استوعب الأدب الجديد وطوَّر بشكل فعّال التعميمات العميقة للعصور السابقة المتعلقة بحياة الناس في مجتمع الملكية الخاصة.

أشار غوركي إلى أن الواقعية الاشتراكية «تؤكد على الحياة من حيث هي مأثرة وخَلْق». تشير هذه الموضوعة إلى إحدى المنطلقات الأساسية للأدب الجديد. ولا شك في أن الواقعية الاشتراكية من هذه الزاوِيَة غير بعيدة عن واقعية الماضي بما في ذلك واقعية القرن التاسع عشر. وكثيراً ما ترددت وجهة نظر تقول بأن الواقعية الاشتراكية ورثت من أدب الماضي روحه النقدية بشكل أساسي. والآن يُسلط الضوء بشكلٍ أوسع على صلة الأدب الجديد بالتراث الأدبي الكلاسيكي وما استعار منه. يُشار بهذا الشأن بشكل خاص إلى أهمية الأدب الرومانتيكي. لكن، مع

ذلك، ما زال ثمة حتى الآن من يختزل أحياناً تقاليد فن القرن التاسع عشر الواقعي إلى تحليلٍ نقدي لواقع المجتمع الإقطاعي والبورجوازي وهذا أمر غير صحيح على الإطلاق.

لايكمن جوهر القضية في أن واقعيي القرن التاسع عشر قد صوروا غالباً أبطالاً بسماتٍ إيجابية إنسانية فقط، بل في تصوير وتجسيد العلاقات المختلفة للفرد بالحياة. فلا شك في أنّها تحتل مكانة هامة في أدب الماضي الواقعي تصوير النشاط الخلاق للإنسان، تطلعاته ومساعيه لتغيير الواقع. وليس صحيحاً كذلك ما يُقال من أن المنطلقات الإيجابية للطبيعة الإنسانية قد جذبت بشكل أساسي الرومانتيكيين فقط. فالواقعية الاشتراكية ورثت – إضافةً إلى منطلقاتٍ أخرى – تقاليد الفن الواقعي المرتبطة بالعكس الشاعري الفني لتأثير الإنسان على العالم المحيط، وكذلك تجربة الرومانتيكيين الإبداعية ومحاولتهم تجسيد حلم الشخصيات القوية الطموحة التي تحدوها أفكار الخير الإنساني.

كتب كارل ماركس وفريدريك إنجلس في «الأيديولوجيا الألمانية» ما يلي: «بقدر ما تخلق الظروف الناس يخلق الناس الظروف». تشير هذه الموضوعة إلى أحد الخطوط الهامة الفاصلة بين مادية فيورباخ التأملية ونظرية المادية الديالكتيكية التي صاغها ماركس وإنجلس.

كشف الأدب الواقعي، مستنداً على سيرورات الواقع الحية، الحدود والأشكال المختلفة للعلاقة المتبادلة بين الإنسان والظروف وكذلك الصراع الدائر بينهما. ولم تكن العلاقة بين هذين الاتجاهين الرئيسيين واحدة في المراحل التاريخية المختلفة. فتدخُّلُ الإنسان في سير الأحداث وتأثيره عليها يبدو بأوضح ما يكون عليه في عصر الثورات وإبان نهوض الحركات التحررية والشعبية. وجدت هذه الظواهر تعبيرها في الأدب، علماً أن العلاقات هنا لم تكن مستقيمة ومباشرة، بل كانت معقدة وغير مباشرة.

في تجسيد نشاط الإنسان يصدر الفرق المبدئي بين الأدب الجديد وأدب الماضي من أن نشاط الطبقة العاملة الثورية والشعب الطامح لتغيير العالم الكائن في مركز اهتمام فناني الواقعية الاشتراكية يحمل خصائص أخرى غير تلك التي اتسم بها النشاط السابق للناس على هذا الصعيد. يتسم نشاط الطبقة العاملة الثورية بمضمون جديد (بناء المجتمع على أساس مبادئ الاشتراكية العلمية) وبتوجهٍ واضح ثابت. وينشئ هذا وذاك أشكالاً جديدة من العلاقات بين الناس. وهكذا تبرز بين المجتمع والأدب علاقات أخرى. فتزداد أهمية الأدب وتأثيره على حياة الناس الروحية وعلى نشاطهم، ويتنامى إلى حدٍ كبير دوره كأداة تغيير.

* * *

حياة الأعمال الأدبيّة عبر العصور

وظيفتها وخصائصها الداخلية

- ١ -

كان الفهم المتباين لأعمال فناني الكلمة الكبار من قبل المعاصرين والأجيال اللاحقة على الدوام موضوع اهتمام الكتاب والنقاد والمنظرين ومؤرخي الأدب. فُسِّر هذا في أغلب الأحيان على ضوء عدم تجانس أو اختلاف بسيكولوجيا القراء وتغييراتها. وقيلت بهذا الصدد أفكار تفيد بأن استيعاب الأعمال الفنية يشكل في حد ذاته مشاركة إبداعية من نوع خاص.

أثارت هذه المسألة اهتمام العالم أ. بوتبنيا بشكل حي فأكد على «أننا نستطيع فهم العمل الفني بالقدر الذي نشارك في صنعه[1]». ويعطي العمل الفني معنى نوعياً خاصاً من يتلقاه. فالمضمون الذي نتلقاه «القائم في العمل ذاته متعلق حقيقة بالشكل الداخلي المعطى، لكن يمكن ألاَّ يدخل هذا المضمون على الإطلاق في حساب الفنان الذي يبدع مستجيباً لدواعي إرضاء رغبات وحاجات حياته الشخصية، الضيقة والذاتية في كثيرٍ من الأحيان[2]».

اعتبر أوسكار وايلد، بالمقارنة مع بوتينا. أن «أهمية أو معنى أي إبداع جمالي كامن بالقدر نفسه في ذات من يتلقاه، كما لدى من يبدعه». ومطوِّراً

---

(١) أ. بوتبنيا. محاضرات في نظرية اللغة. خاركوف ١٨٩٤ – ص ١٣٦ (باللغة الروسية).

(٢) أ. بوتينيا. الأعمال الكاملة ج ١، ١٩٢٥، ص ١٤١.

فكرته على هذا النحو، معتبراً العمل الفني الجيد منطلقاً لإبداع جديد من قبل القراء وجد أنَّ شتَّى ألوان فهمه ومعالجته هي سليمة وطبيعية. فيقول: «تتلخص السمة الوحيدة المميزة للشكل الرائع في أن باستطاعة أي واحد أن يُضمّنه ما يخطر على باله، أن يرى فيه ما يريد أو يرغب[١]..».

أشار أناتول فرانس إلى الفوارق العميقة بين فكرة الفنان المقصودة وكيفية استيعاب عمله الإبداعي في سيرورة حياته التاريخية. قال: «أجرؤ على التأكيد بأنه لم يحتفظ أي بيت من شعر «الألياذة» أو «الكوميديا الإلهية»، في فهمنا له، بذلك المعنى الأولي المقصود. فالحياة تعني التجدد، التغير، وحياة أفكارنا الفانية التي يَخُطُّها القلم تخضع لهذا القانون: تستمر، يستمر بقاؤها، لكن في تغير مستمر إلى أن تصبح هذه الأفكار بعيدةً أكثر فأكثر وغير مشابهة لما كانت عليه حين ولادتها. إن ما سندهش به الأجيال التالية – أو ما سيعجبها في أعمالنا هو غير معلومٍ بالنسبة لنا إطلاقاً[٢]».

كما يدافع عن تعددية أو كثرة معاني المبدعات الفنية وصحة أية «قراءة» لها نظرية الرمز – الكود في الأدب. يرى الناقد والمنظِّر الفرنسي رولان بارت أن تعددية المعاني هذه كامنة في صلب أو جوهر الأعمال الفنية كرموز. يُقيم حداً فاصلاً بين اللغة العملية ولغة الفن. فإذا كان الحديث الموضوعي العملي مرتبطاً بظروف أو حالات معينة، فإن لغة الفن تبرز بمعزل عنها. يُطل العمل الفني «أمامنا بدون ظروف، ويمكن أن يكون هذا أحسن ما فيه، فهو مستقل لا توجهه حالة ما وليس بين أيدينا أي ظرف أو موقف عملي يساعدنا على تخمين معناه – فكّ رموزه[٣]...».

تظهر الظروف التي تعطي العمل الأدبي هذا المعنى أو ذاك لدى قراءته أو تلقيه. «فعندما أقرأ العمل أحمل له حالتي... وهذه الحالة المتغيرة

---

(١) أوسكار وايلد. الأعمال الكاملة، ج ٥، ص ٢٠٩ (باللغة الروسية).

(٢) أناتول فرانس. الأعمال الكاملة، ج ٢، ١٩٥٨، ص ٥٢٧ (باللغة الروسية).

(٣) Roland Barthes. Critique et vérité, P. 54-55.

هي التي تنْظمُ العمل الذي لا يقدر على الاحتجاج ضد المعنى الذي أعطيه إياه في اللحظة التي أكون أنا نفسي خاضعاً فيها لنظام رموزه..».

يبرز لدى أصحاب الآراء الواردة أعلاه، بصرف النظر عن اختلاف مواقفهم الميتودولوجية، خط أو اتجاه عام واحد – هو النظر إلى الأعمال الأدبية كمجال أو ميدان لبروز طاقات الخَلْق والإبداع لدى القراء والتعبير الجمالي عن الذات. لكن إذا كان الدور الحاسم والمحدد في حياة المبدعات الفنية يرجع «لمستهلكي» الفن فسيطرح نفسه السؤال التالي: – لماذا تصمد بعض الأعمال الفنيّة وتجتاز اختبار الزمن الصعب، بينما يكون النسيان والنسيان السريع نصيب بعضها الآخر رغم ما تستحوذ عليه من شهرة وذيوع في البداية. ولماذا تحيا الآن مثلاً بكل زخم الحياة مسرحيات شكسبير بينما لم تعد أعمال معاصريه مارلو، جرين، بن جونسون التي تمتعت بشهرة واسعة في حينها تثير اهتمام القراء، بل وفقدت الكثير من أهميتها الجمالية المباشرة؟

لا شك إذن أن الحياة التاريخية للأعمال الأدبية غير مرتبطة فقط بموقف طبقات وأجيال القراء منها، بل بالخصائص الداخلية «للمخلوقات» الفنية ذاتها. ومهما بدا مضمونها مختلفاً في مراحل تاريخية مختلفة، فإنه لا يصدر من خارجها، بل هو كامن فيها، علماً أنه قد تحصل أحياناً بطبيعة الحال معالجات متعسفة لها.

عندما يجري الحديث عن الأفكار والإحساسات التي يُقال بأن القارئ يخلعها أو يضفيها دائماً على الأعمال الأخرى فمن الضروري قبل كل شيء إيضاح ما يلي: هل واحدةٌ هي الأفكار التي يعطيها القرّاء للأعمال المختلفة أم أن أفكاراً وإحساساتٍ مختلفة الطابع لديهم تبرز لدى قراءة الأعمال المختلفة. وإذا كانت هذه الأفكار واحدة أو متشابهة فمن أين وكيف ينبثق التأثير المختلف الطابع للأعمال الفنية الكبرى؟ فالمضمون الواحد الذي يدخله القراء على الأعمال المختلفة يفترض أن يجعل تأثيرها واحداً. وإذا كانت إحساسات

القراء غير واحدة فلا جدال في كونها مرتبطة بالأفكار والصور المجسدة في الأعمال الأدبية. وهذا يعني أنه من غير معرفة السمات والخصائص الداخلية للأعمال الفنية لا يمكن فهم وظيفتها الاجتماعية ومدى بقائها حية.

إنَّ المشاركة الإبداعية للقراء، للمشاهدين أو للمستمعين التي يكتبون عنها كثيراً لدى تحليل الاستيعاب الجمالي هي في الحقيقة أقرب إلى المجاز الفني منها إلى المفهوم الكامل – فيسبق تأليف أي عمل فني ذي معنى، عملٌ خلّاق ومعقد يتلخص في اختيار الموضوع، إيضاح السمات المميزة لنماذج محددة وتعيين علاقاتها المتبادلة، وعي التركيب العام للعمل... يبقى كل هذا العمل الضخم غير معروف للقارئ الذي يتعامل مع نتائجه فقط.

ليس ثمة برهة واحدة محددة لإدراك العمل الأدبي، فكرته، بل يقوم بذلك خلال سيرورة القراءة التي تتيح لنا معرفة ومعاناة هذا الجديد الذي يكتشفه الكاتب في العالم. ولا تكتسب أفكار ونماذج الفنان درجة معينة من الوضوح في وعي القارئ إلا بعد التعرف عليها في عمله. وليس في وسع القارئ، بالطبع، المشاركة في إبداع ما هو غير معروف من قبله بعد. وليس صحيحاً أبداً اعتبار فهم العمل الأدبي أثناء قراءته وبعدها مشاركة في إبداعه.

عدا ذلك يجدر ألاّ ننسى سمات أخرى للمبدعات الفنيّة كتركيزها الداخلي باتجاه التأثير الجمالي على المتلقي. فالكاتب لا ينقل فهمه للحياة، ملاحظاته عليها واكتشافاته الفنية، بل يسعى لتجسيد ذلك بشكل تعطي فيه انطباعاً مؤثراً على القراء. ليست سمة الأعمال الفنية هذه أمراً غير عادي أو واجباً مفروضاً، بل تؤلف إحدى المستلزمات الأساسية التابعة للمضمون والشكل.

تبدو عدم صحة الأفكار القائلة بالمشاركة الإبداعية للقراء أو المستمعين والمشاهدين كعامل أساسي في حياة الأعمال الفنية بوضوحٍ خاص لدى النظر في أمر فنون أخرى كالموسيقا وفن العمارة. فمن الضروري للإنسان غير المطلع على فن الموسيقا مثلاً بشكل كافٍ أن يستمع مرتين أو ثلاثاً لسمفونية معقدة بعض الشيء حتى يدرك بشكل ما مضمونها الأساسي، حتى يُحسَّ ويفهم حركتها الداخلية. فأية مشاركة في الإبداع يمكن أن تكون للمستمع في هذه الحالة.

إعجابنا بالروائع المعمارية كذلك بعيد جداً عن أمر المشاركة الإبداعية. فليس ثمة أية ضرورة من أجل استيعابها الجمالي لأن نحاكي في مخيلتنا العمل الإبداعي للمهندس المعماري، كما أن هذا الأمر غير ممكن في الحقيقة. وليس لزاماً علينا كذلك تعلم أسس تقنية البناء وكثير غيرها مما لا غنى للمهندس المعماري عنه. لا شك في أن الاستمتاع التام بالفن يحتاج إلى درجة معينة من فهم طبيعته وخصائصه، لكن لا يعني ذلك أنّ على «مستهلكي» الفن أن يكونوا «صورة مصغرة» في الوقت ذاته عن الكتاب والملحنين، أو الرسامين والنحاتين. تأليف الأعمال الفنية وتلقيها سيرورتان مختلفتان. فلا تستطيع نظرية المشاركة في الإبداع أن توضح مسألة التباين في استيعاب وتأثير الأعمال الأدبية.

لدى معالجة مسألة اختلاف الوظيفة الاجتماعية – الجمالية للأعمال يُرجع المختصّون فَحواها أحياناً إلى نظرية «الطبقات» التي طرحها العالم البولوني ر. أنجاردن. لكن ليس لهذه النظرية في الواقع علاقة مباشرة بمسألة البقاء أو الوجود التاريخي للأعمال الإبداعية؛ إذ يقتصر العالم هنا، إلى حد كبير، على الوصف الخارجي لمستويات معينة من البنية الفنية. لكن لأفكاره حول وضوح Concrete الأعمال الأدبية التام علاقة أكثر مباشرة بموضوعنا. فهو يرى أن الكاتب يسعى لأن يجعل عمله الفني واضحاً ملموساً. لكنه إلى حد كبير لا يتمكن من ذلك. فبلوغ الوضوح التام حتى أدق التفاصيل يتطلب وصفاً تحليلياً لكمية ضخمة من السمات والخصائص المتعلقة بالأشخاص والظواهر المصورة. أما الكاتب فغير قادرٍ فعلياً على تجسيد كل هذا الكم من الأوصاف والملامح والعلامات. ومن هنا ينبع ما أسماه إنجاردن التعريف الناقص بالمادة المصورة الذي يحدد الطابع التخطيطي العام للأعمال الأدبية.

بهذا الصدد يجدر القول بأن الكاتب الموهوب لا يحاول نقل كل السمات والملامح الذاتية الخاصة بموضوع الإبداع الفني، بل يختار ما هو مميز أساسي ونموذجي. ليست حقيقة الفن أو جوهره في نقل الواقع بكل تمامه،

بتفاصيله اللامتناهية. تتلخص الأهمية الاجتماعية والمغزى الجمالي للأعمال الأدبية والفنية قبل كل شيء في إعطاء التعميمات الفنية الكبرى التي تلعب دوراً هاماً في حياة الإنسان الروحية.

يشير د. إنجاردن بإلحاح إلى طابع الأعمال الأدبية التخطيطي ليؤكد أنها تكتسب وضوحها الملموس أثناء سيرورة القراءة والاستيعاب. فيقول إن العمل الأدبي بحد ذاته «ليس سوى هيكل يكمله أو يملؤه القارئ. كما ويتعرض أحياناً إلى **تغيير** أو **تحريف**. وفي هذا الحال الجديد الأكثر احتمالاً وتماماً يصبح العمل مع **الإكمالات** أو **الإضافات** الطارئة عليه موضوع استيعاب واستمتاع جمالي[١]».

يعني مثل هذا التناول للعمل الأدبي اعترافاً أو اعتباراً للذاتية كمنطلق أساسي في فهمه ومعالجته. ذو دلالة صريحة في هذا المقام تصريح إنجاردن التالي: «بقدر ما يتوفر قراءً وقراءات جديدة للعمل الأدبي الواحد تتكون أشكال جديدة لتحقق هذه الأعمال وقيامها في الواقع».

ليس صعباً أن نلاحظ أن إنجاردن في تأملاته حول تخطيطية الأعمال الأدبية وأشكال تحققها المختلفة مع القراءات الجديدة قريبٌ من بوتبنيا وتلاميذه الذين أعربوا عن أفكار مشابهة لذلك. طوّر مثل هذه الأفكار النظر إلى العمل الأدبي كرسمٍ تخطيطي أو وعاء يملؤه القارئ بمضمون ينقصه – أ. غورنفلد في مقال له بعنوان: «حول تفسير الأعمال الفنية». إن الشكل الجديد بعض الشيء الذي عرضت فيه أفكار الباحث البولوني لا تجعلها أكثر إقناعاً. فما قلناه عن عدم صحة الانتقاص من المضمون الموضوعي للأعمال الأدبية وخطأ فكرة مشاركة القراء في الإبداع ينطبق على المقولات التي طرحها ر. إنجاردن.

تعتبر نظرية الطبقات في الأعمال الفنية التي طوّرها كذلك الفيلسوف وعالم الجمالي الألماني ن. هارتمن قليلة النفع في حل هذه المسألة التي نحن بصدد معالجتها. يقوم أساس نظريته على تمييز مستوى أمامي أول ومستويات

---

(١) ر. إنجاردن، دراسات في علم الجمال، موسكو ١٩٦٢، ص ٢٢-٢٣ (باللغة الروسية).

أخرى في العمل الفني. فإذا كان المستوى الأمامي للوحة الفنية المصورة للعالم المحيط بالإنسان يحمل طابعاً حسّياً وواقعياً فعلاً فإنّ المستوى الخلفي للعمل الفني، مضمونه الروحي ومغزاه غير واقعي، غير قائم في الواقع، غير محسوس. فهذه المستويات الأخرى غير مرتبطة بالواقع المادي، تقوم بشكلٍ مستقل. لا يشكل المستوى الأمامي للعمل سوى إطار لطبقات مضمونه الأخرى غير المحسوسة، غير الملموسة.

وتوصل ن. هارتمن إلى اكتشاف سبعة مستويات في العمل الأدبي. فالكاتب، برأيه، يصوّر الإنسان كما يمكن أن نراه في الحياة اليومية، في شكله الخارجي، يضعه في صورة للمعاينة. لكن ليست هذه الجزئيات الخارجية هي الأساسية في الحياة الإنسانية ولا تستوعب معاناة الإنسان، نواياه، آراءه، نجاحاته، إخفاقاته، وكذلك الأمزجة، والرغبات والدوافع والمصائر الإنسانية «أي ما يجري الحديث عنه في جوهر الأمر».

إن التفريق بين الجانبين الخارجي والداخلي لحياة الإنسان الاجتماعية والروحية أمر مفهوم تماماً ومسوَّغ. لكن ن. هارتمن يعطي هذا التفريق معنى خاصاً. فلا يشير هنا إلى مناحي الاختلاف، بل يؤكد على عدم تجانسهما المبدئي. يغدو المستوى الخلفي الآخر للعمل الأدبي المؤلف لطبقاته مختلفاً بشكل حاد عن مستواه الأمامي: «يعتبر جزء الحياة الكائن هناك (في المستوى الخلفي) معزولاً، منقطعاً عن الحياة الفعلية الواقعية، يشكل مع التكوينات المحسوسة وحدة حياتية، لكنه الجزء المعزول عن الحياة المحيطة بنا[١]».

لا تساعد مثل هذه المعالجة، مثل هذا الفهم لمضمون العمل الفني، لعلائقه الخارجية والداخلية، ولا يمكن أن تسهم طبعاً في كشف الوظيفة التاريخية للإبداعات الفنية. فالاعتقاد بأن الاعتراف بالطبقات المختلفة كفيلٌ وحده بأن يكشف أسرار حياته باطل تماماً، إذ أنَّ المسألة أكثر تعقيداً مما يبدو من النظرة الأولى، ولدى التنطح لحلها يجدر أن نأخذ في الحسبان أن علماء مختلف مجالات

(١) ن. هارتمان، علم الجمال، ص ١٥٥-١٥٦ (باللغة الروسية).

المعرفة، وبوجه خاص البيولوجيين، يقومون الآن بدراسات وتجارب جدية وعميقة لفهم أساس العلاقة القائمة بين بنية المادة الحية ووظائفها، ويعتبر هذا الأمر أحد الاتجاهات المعاصرة والمهمة للغاية لعلمي البيولوجيا والفيزيولوجيا والعلوم الأخرى الدارسة لتطور العالم العضوي الحي.

لا شك في اختلاف ظواهر الثقافة الروحية جوهرياً عن السيرورات البيولوجية. لكن مع ذلك نصادف في مجال النشاط الروحي للإنسان نتاجات متنوعة لعمله المبدع الخلاق ذات بنى داخلية معقدة مؤدية لوظيفتها الاجتماعية. لكن اكتشاف العلاقات الخاصة هنا بين البنية والوظائف أمر في غاية الأهمية أيضاً. ويرتدي ذلك أهمية خاصة في مجال الإبداع الفني على اعتبار أن الإبداعات الفنية الكبرى تخرج عن إطار عصرها، تعيش، تفعل وتؤثر على مدى مراحل تاريخية تالية.

جذبت علاقات بنية ووظيفة الظواهر الأدبية اهتمام أنصار المذهب الشكلاني – البنيوي. لكن لا يمكن أن ترضينا طريقة تناولهم المسألة بوجه عام ولا نتائج دراستهم وتحليلهم. ففهمهم للبنية، قبل كل شيء، لا يكشف التركيب الحقيقي للأعمال الأدبية سواء نظر إلى البنية الفنية كنظام لغوي نحوي أو كوحدة أجزاء مركبة للشكل، أو اعتُبِرت كتعبير بكلمات عن معلومة هدفها كامن فيها ذاتها، أو كتجسيد لرمز فني. إنَّ أيّاً من هذه المعالجات لبنية الأعمال الفنية لا تخرج بنا إلى واقع حياتها التاريخية المختلف، كما وتلقي الضوء أيضاً بشكل أحادي الجانب على وظيفتها. تُختزل كمعطى جمالي صرف أو موضوع تأمل فني مثير.

يقارن أنصار السيميوطيقا (نظرية الدلالة) الشاملة البنية الفنية بالإشارات الجمالية غالباً. تأتي هذه البنية، حسب تصورات كثيرين منهم، كإشارة جمالية غير منفصلة في ذات الوقت عن السمات الأخرى الخاصة بالبنية في الأعمال الفنية. يشير أنصار الفهم الدلالي إلى إدراك مختلف للأعمال الأدبية تبعاً لمجموعات القراء المختلفة. لكن تقتصر وظيفة الأعمال في هذه الحالة على الجانب الجمالي ويرفض دورها المعرفي والتربوي.

قال العالم التشيكي ي. موكارجوفسكي ما يلي: «يقوم العمل الأدبي مقام رمزٍ خارجي ذي معنى محدد قائم في وعي جماعة معينة من الناس». تتلخص أهمية الظواهر الأدبية هنا في أنها «تشحن» التصورات الذاتية لهذه الجماعة أو تلك خلال سيرورة التأثير الجمالي. إن النظر إلى البنية كإشارة جمالية يقود من جديد، وإن من جانب آخر، إلى اعتبار القارئ المصدر الأساسي، لا بل والوحيد لحياة الأعمال الأدبية. فالفهم الشكلاني للبنية الفنّية لا يعكس لنا مضمونها الذي يحدد العلاقات الفعلية القائمة بين الأعمال الإبداعية و«مستهلكي» الفن. يؤكد أنصار نظرية الدلالة البنيوية على الطابع الموضوعي للعمل الأدبي وعلاقاته البنيوية، لكنهم يُفسّرون تغيّر معنى الظواهر الفنية، في الوقت ذاته، بعوامل ذاتية بشكلٍ أساسي.

- ٢ -

تُفصح الوظيفة الاجتماعية والجمالية للأعمال الأدبية خلال سيرورة حياتها التاريخية المديدة عن عدة حقائق مترابطة. ومن الضروري هنا، قبل كل شيء، إيضاح الدور الفعّال لبعض عناصر البنية الفنية وكذلك علاقاتها المتبادلة ضمن النظام العام للعمل الفني. يؤلف العكس المتكافل للناس – نشاطهم، أحاسيسهم، صبواتهم وظواهر الحياة سمة أساسية للإبداع الفني. ويجد هذا التكامل، الذي لا يجوز الخلط بينه وبين تكامل العمل الفني ذاته، تعبيره الخاص في التجسيد الفني لوحدة الجوانب لواقع الإنسان وعالمه النفسي.

ترتبط بما سلف، بشكلٍ وثيق، خِصيصة هامة يمتاز بها الفنانون الكبار – هي التحليل والتركيب الخلاق لسيرورات الحياة المختلفة وغير المتجانسة غالباً. فهنا يبرز السعي الخاص لفهم العالم بأبعاده المتنوعة، الإنسان بتعقيده والرغبة في إيجاد الصلة القائمة بين الظواهر المتناقضة خارجياً، رؤية أوجه الخلاف بين تلك الظواهر التي تبدو للوهلة الأولى متشابهة أو واحدة.

تتكشف الصورة في العمل وكذلك مجمل النظام الفني عبر التناقضات التي تحكم حركتهما الداخلية. يرجع الدور الحاسم في بنية العمل الفني للصراع الذي يعكس في شكل خاص وغير مباشر إشكالات الواقع القائم. ويُفصح الصراع الفني في العمل عن صراع قوى، مفاهيم ومنطلقات حياتية فكرية وروحية متناقضة ومتصارعة بعضها مع بعض بشكل أو بآخر.

لا يشكل خرق التوازن القائم، التصاعد التدريجي للحدث، تأزم الموقف والانفجار المفاجئ وتأثير كل ذلك على مصائر الأبطال سمة خاصة بالدراما فقط، بل بالسرد القصصي والملحمي. وكما يجد الصراع تعبيره في تصوير الصراع ضد الشرور الاجتماعية وضد الأشكال البالية للحياة يتجلى كذلك في تصوير تناقضات العالم الداخلي للإنسان، شكوكه، عذاباته، في التغني بالماضي وفي البحث عن الأفضل والأكمل... فالعمل الأدبي – الفني على الدوام، وإلى هذا الحد أو ذاك، نقاش حول الحياة والناس، جدال بين الأبطال، صراع شخصيات، نقاش من جانب المؤلف لهذه الظواهر الحياتية أو تلك أو لتصورات خاطئة في الغالب شائعة بين الناس.

يؤثر الصراع الحاصل بدرجة كافية على تقاطع سمات أبطال العمل، علاقاتهم وتناقضاتهم، وكذلك على البناء العام للعمل الإبداعي وطابع أدواته التصويرية. لكن لا يعني ذلك أن يكون النظام الفني للعمل، جنسه وأسلوبه، نتيجة مباشرة وبسيطة لصراع اختاره الكاتب. إذ يجدر أن نشير، قبل كل شيء، إلى أن الصراع يولد في ذهن الفنان عادة بترابطٍ وتفاعل وثيقين مع «توضح» الأفكار والشخصيات والنماذج التي ينوي تجسيدها في العمل. ومن ثم لا ينعكس في صور الشخوص المنطق الداخلي للصراع فقط، بل وتجسّد صورهم خصائص وملامح ظواهر الواقع التي تجد تعميمها من خلالهم.

الصورة، خصوصاً في الفن الواقعي، مرتبطة بالحياة مباشرة وليس من خلال الصراع فقط. ومن هنا قيام العلاقات الدينامية المعقدة بين مجمل النظام

الفني والصراع الذي لا يفقد مع ذلك دوره الهام في بناء العمل. كما أن الأسلوب والجنس، اللذين تشكلهما، بشكل أساسي، طبيعة الصراع، يؤثران بدورهما في بناء العمل أيضاً.

وكما أن صور الناس والطبيعة والوسط المادي تحمل في ذاتها ملامح وسمات العالم الواقعي وحياة الناس الروحية تنطوي بنية الأعمال الفنية كذلك، وكجزءٍ أساسي مكون لها، على بنية الصور المعبر عنها. وبالنسبة للعمل الفني كمنظومة تمتلك أهمية جوهرية كيفية تعميم الواقع وبسيكولوجيا الإنسان في كل صورة ومركب الأفكار والأحاسيس القائمة فيها. وإن انسجام الخصائص العامة للصورة مع السمات الفردية الخاصة هو الذي يحدّد، إلى درجة كبيرة، مكانتها في العمل الإبداعي.

تُظلّ الصورة بكل هويتها وأبعادها وقدرتها على التأثير من خلال علاقتها بالعناصر الأخرى للعمل الفني. من جهة أخرى تؤثر خصائص هذه الصورة أو تلك وتركيبها على بناء العمل الفني إجمالاً، كما وتحدد أحياناً سماته المميزة.

لدى تحليل بنية الأعمال الأدبية، خصوصاً النثرية منها، لا يؤخذ في الاعتبار غالباً ما تنطوي عليه من مجال نبرةٍ أساسيّة ونظام نغمات علماً أن مجال النبرة جانب هام من جوانب العمل الفني، فليس من قبيل الديكور وليس عنصراً ثانوياً، بل يعتبر ركناً من أركان بنائه وتعميماته الفنية. فبدون موقف عاطفي محدد، بدون نبرة مميزة لا توجد سيرورة استيعاب جمالي ولا يحصل تجسيدٌ لنتائج المعرفة المجازية – الفنية للواقع.

يقوم الإيقاع العام للعمل أو النغمة الأساسية التي تتخلله بالكامل، إلى جانب فكرته الرئيسية، بدور كبير في كشف المادة الحياتية المعالجة وفي تركيب وتنسيق صوره. وكتب الفنانون الكبار مراراً عن أهميتها الكبرى في البناء الصحيح والناجح للعمل وعن الصعوبات الكبيرة أحياناً على طريق تحقيقها. يبرز في العمل الفني، إضافة إلى النغمة الأساسية، مركّب متكامل

من التنويعات أو النغمات الثانوية المختلفة الخاصة ببعض أقسام السرد الكبرى، بالحديث عن هذه أو تلك من ظواهر الحياة الهامة، وكذلك بتصوير أبطال محددين أو مشاهد معينة.

إنَّ الأهمية المركزية للنغمة الأساسية، سواء في السرد أو الاسترسال الغنائي أو في الحركة الدرامية، لا تلغى أو لا تخمد الصوت الواضح والقوي أحياناً للنغمات الثانوية الأخرى. وهذا أمرٌ طبيعي. فالكاتب يصوّر ظواهر حياتية كثيرة ويعبر عن مواقف مختلفة إزاءها. لا بل يساعد الإيقاع العاطفي العام للعمل الفني على الإفصاح عن النغمات الأخرى بشكل واضح وتام. وكثيراً ما تميز العملَ بضع نغمات قوية متحدة بعضها مع بعض. ففي «جان كريستوف» مثلاً تبرز، إضافة لنبرة البطولة الأساسية وبشكل متداخل معها باستمرار، نغمة تفضح جوانب الواقع السلبية ووجدت أروع تجسيد لها في «معرض في الساحة» وكذلك نغمة الانفعال الوجداني والتأمل.

لا يقوم العمل الفني كي يجسِّد الاستيعاب الفني للواقع فقط، بل وبقصد التأثير على «مستهلكي» الفن. يجري تحقيق هاتين المهمتين في وقتٍ واحد وبشكلٍ مترابط، لكن مع إمكانية وجود اختلاف بينهما في ذلك. فيؤدي كل عنصر من عناصر العمل الفني المشاركة في تجسيد الأغراض المعرفية والفكرية للفن وظيفة تعبيرية خاصة، كما تساعد الوسائل التعبيرية البليغة أيضاً على كشف المضمون المجازي للعمل بشكلٍ أوضح وأزهى. لكن، ثمة في الإبداعات الفنية، وبأشكال متنوعة، عناصر تؤدي، بشكل أساسي، وظيفة التعبير الفني المثير.

كتب سيرغي إيزنشتين عن بنية العمل الفني المكتمل والعناصر المكوّنة له في معرض تحليله للعمل السينمائي ما يلي: «يعتبر الفيلم المكتمل مركّباً هائلاً من أدوات التعبير والتأثير المتنوعة جداً. فثمة المقولة التاريخية للموضوع، السيناريو والخط الدرامي العام، حياة الرمز أو الصورة المتخيلة وتحقيق الممثل لها من خلال أدائه الدور، إيقاع المونتاج ومرونة تركيب

اللقطة، الموسيقى، الضجيج، توزيع الممثلين، تركيز الضوء تبعاً لأدوار الحديث وعناصر أخرى كثيرة تنطوي عليها بنية الفيلم[١]».

أساس وحدة هذه العناصر في كل واحد هو فكرة المؤلف. ومن هنا سبب الانتشار الواسع لوجهة النظر التي تقوم بالأهمية الحاسمة لفكرة المؤلف في توظيف الأعمال الفنية. فهو الذي يحدّد طبيعة تلقي القراء أو المستمعين أو المشاهدين لها. لكن وقائع تاريخ الفن، وتاريخ الأدب العالمي في المقام الأول، يدل كثيراً على تناقض قائم بين نوايا الفنان وتأثير أعماله على معاصريه ناهيك عن الأجيال اللاحقة.

فمن المعروف جداً عن غوغول أنه ذهل من الانطباع الذي أوحت به مسرحيته «المفتش العام» على المشاهدين اثناء عروضها الأولى. عندما جسّد في هذه الكوميديا أفكاراً وصوراً ذات معنى اجتماعي عريض أمل الكاتب أن تُفهم كعكسٍ فني لحقيقة حياتية كبيرة وتصلح من حال المجتمع. لكن لم تتحقق آمال الفنان. كتب غوغول إلى م. شيبكين بهذا الصدد ما يلي: «كان الأثر الذي أحدثته كبيراً وصاخباً. كل ذلك ضدي. فالموظفون الكبار المرموقون يصرحوّن بأني لم أُقم اعتباراً لأية قدسية عندما غامرت بالتحدث عمن يخدمون قضايا البلاد. رجال الأمن ضدي، التجار ضدي، الأدباء ضدي... الآن فقط أرى ماذا يعني أن يكون الإنسان كاتباً كوميدياً. يكفي أن تعكس خيال أو شبح الحقيقة حتى يثور ضدك لا إنسان واحد، بل وطبقات كاملة[٢]».

فيما يخص «بستان الكرز» تجلّى في شكل آخر الاختلاف بين فهم المؤلف للعمل واستيعابه من قبل الجمهور. كان رأي تشيخوف بخصوص جنس المسرحية محدداً. فقد أسماها في شكلها النهائي «كوميديا في أربعة فصول». لكن مديري المسرح الفني – ستانسلافسكي ودانتشنكو – فهماها

---

(١) س. ايرنشتين، رسوم، موسكو ١٩٦١، ص ١٩١ (باللغة الروسية).

(٢) ن. غوغول، الأعمال الكاملة، ج ١، موسكو ١٩٥٢، ص ٣٨ (باللغة الروسية).

وأخرجاها للمسرح كدراما بسيكولوجية – اجتماعية. وفي عام ١٩٠٤ كتب تشيخوف إلى كنيبر يقول: «لماذا يصرون في الإعلانات وفي أخبار الصحف على تسمية مسرحيتي دراما؟ دانتشنكو وستانسلافسكي يريان في مسرحيتي أموراً إيجابية لم أكتبها أنا، وإني لأقسم بأنهما لم يقرأا مسرحيتي باهتمام ولو مرة واحدة. اعذرني لكني أصدقك القول[١]».

إذا كان اختلاف الآراء بخصوص مسرحية «بستان الكرز» بين مؤلفها وقراء مختصين متعلقاً بإيقاعها الرئيسي في المقام الأول، فإن تأويل أو استيعاب «المفتش العام» من قبل معاصري الكاتب يطرح مسائل متعلقة بحيوية وشمولية التعميمات الفنية للكوميديا.

مع اعترافنا بتقدمية وفاعلية أفكار ومبادئ غوغول الإبداعية المعبر عنها في «المفتش العام» وفي «الأرواح الميتة» لكن لا يجوز ألاَّ نلاحظ أن نوايا الكاتب الفكرية والفنية لم تتطابق تماماً والمعنى الموضوعي لهذين العملين. لم يكن غوغول بالطبع من أنصار التغيير الثوري والجذري للمجتمع. لكن تلخص المضمون الفعلي والمعنى الاجتماعي – التاريخي لرائعتيه المذكورتين فعلاً في كشف ضرورة وحتمية مثل هذا التغيير.

ويمكن إيراد أمثلةٍ أخرى كثيرة على الاختلاف بين نوايا ومقاصد الكتاب الذاتية وبين المضمون الموضوعي لأعمالهم الفنية. واضحٌ أن فكرة المؤلف وفهم الفنان لأعماله ليس على الدوام المعيار الرئيسي لتقويمها، وليس المصدر الفعلي المحدد لوظيفتها. ومن المعلوم أن أي عمل فني بعد أن يصبح متداولاً وفي متناول الجمهور يرتبط ويتقاطع مع سيرورات اجتماعية وظواهر روحية كثيرة في الحياة، ولا يعود مصيره وطابع تأثيره متعلقاً بإرادة المؤلف.

تظل في المقام الأول الخصائص الفعلية للأعمال الفنية، بما في ذلك مثلاً، طابع وعمق التعميمات الفنية. لكن تُعالج وتفهم حتى هذه الخصائص الفعلية من قبل جماعات «مستهلكي» الفن المختلفة، في أوقات مختلفة بأشكال

---

(١) أنطوان تشيخوف، الأعمال الكاملة ج ١٢، موسكو ١٩٥٧، ص ٥٤٩ (باللغة الروسية).

مختلفة أيضاً. وفي هذه الحالة ما هو المعيار الموضوعي لفهم العمل الأدبي على هذا الشكل أو ذاك؟ يبدو أن هذا المعيار هنا هو في علاقة الخصائص الداخلية للعمل وتعميماته الفنية بحركة الحياة واتجاهات تطورها، ليس بالواقع المعاصر للفنان وأعماله فحسب، بل وبواقع العصور اللاحقة.

- ٣ -

يجدر أن نشير قبل كل شيء إلى أن الاختلاف في تأويلات الأعمال الفنية لا يعني مطلقاً أن يكون واحد منها هو الصحيح دون سواه. يمكن أحياناً – وإن بدا ذلك غريباً للوهلة الأولى بعض الشيء – أن تكون صحيحةً نسبياً بضعة تأويلات، لا بل عدد كبير منها غير متشابه إذا نظرنا إلى الموضوع المطروح من زاوية تاريخية عريضة.

وبما أن العمل الفني الكبير يعكس توجهات حياتية شتى ويكشف خصائصها المميزة فذلك يضع الأساس والمقدمات لتأويلات غير متماثلة أو صحيحة نسبياً في الوقت ذاته. أضف إلى أن الأعمال الفنية الكبرى لا ترتبط بالمادة الحياتية الملموسة الداخلة فيها، بل وبظواهر أخرى كثيرة من الواقع بعيدة جداً أحياناً عن هذه المادة. وهذه الارتباطات الكثيرة والغنية هي التي تحدد غنى وكثرة معاني التعميمات الفنية الساطعة المنعكسة بأشكال وكيفياتٍ مختلفة في العوالم الروحية لجمهور القراء المختلفين.

لكن لدى دراسة حياة الأعمال الأدبية ليس سليماً أن نقتصر على معالجة هذه السيرورة فقط مهملين المسائل الروحية والوعي الجمالي لعصرها – فلا جدال في أنها من السمات الفعلية للواقع التاريخي. لكن تأثيرها على دور ووظيفة الظواهر الأدبية ذو طابع خاص ومستقل.

يصبح العمل الفني في الغالب موضوع صراع آراء وأذواق «مستهلكي» الفن المختلفة منذ خروجه إلى النور. يجد النقاش حول الحياة

القائمة في العمل الأدبي الكبير استمراراً وتطويراً له من قبل القراء. فبعضهم يقوّم عالياً بعض أفكاره وصوره، آخرون يبدون إزاءه رأياً سلبياً، أو يرونه، بكل بساطة، غير ممتع.

قد تكون الآراء كثيرة هنا ويكون الاختلاف كبيراً أحياناً، بحيث لا ينفي حصول إعجابٍ جماهيري كبير بأعمال ذات نوعيات ومستويات فنية مختلفة. يدل الإعجاب الكبير بأعمال ذات مستويات فنيّ متوسطة أو حتى متواضعة وحده على أنّ الحاجات الروحية الجديدة. أو التي كانت قائمة في السابق لا تجد إرضاء أو تلبية لها. ففي مثل هذه الظروف ينظر إلى الأعمال العادية أو المزورة بعين أخرى، تغدو كفنٍ أصيل.

يكوّن تماس العمل الأدبي الكبير بالوعي الجمالي لعصور أخرى علاقات فكرية وجمالية أكثر تعقيداً. تفقد بعض عناصره وجوانبه تأثيرها الجمالي أو أهميتها الحياتية، بعضها الآخر يُدرك في ضوء جديد، أو يكتسب وقعاً آخر جديداً. يطرح الزمن الجديد أحياناً وعلى الصعيد الأول قضايا فكرية – فنيّة في العمل يُصوّرها معاصرو الكاتب في حينه ثانوية أو لم تسترع انتباههم. من جهة أخرى قد ينحدر إلى درجة دنيا من الأهمية والقيمة الجمالية ما اعتبر في السابق مهماً وجوهرياً.

تمسُّ التغيرات الطارئة على وظيفة وأهمية العمل الفني بشكل أو بآخر كل العناصر الأساسية لبنيته. لكن هذه التغيرات ليست من قبيل الاختيار، أي لا تحمل طابعاً إرادياً. ويتجلى ذلك بوضوح لدى النظر إلى واقع حياة الأعمال الأدبية من منظورٍ تاريخي عريض. فحياتها تفصح عن تلك الطاقة الحيوية الداخلية الكامنة فيها، عن الإمكانات الفعالة للتعميمات الفنية وقدراتها المتجددة. لكن لا تحمل هذه السيرورة طابع الاستقامة. فيحصل بخصوص إرث الفنانين الكبار، في مراحل زمنية مختلفة، صراع فكري حاد. فتُمتدح في أعمال الفنان جوانب منسية شبه ميتة فاقدة الأهمية ويجري تعتيم على جوانب إنسانية تقدمية. وهذا بالذات ما يفعله المنظرون البورجوازيون لدى تحليل وتقييم إرث

دوستويفسكي، إذ يعلنون بأن تمجيد الألم والتسامح والاستسلام للأقدار الحتمية أهم شيء في أعماله. لكن تطور الإنسانية الاجتماعي والروحي ينسف الزيف والتزوير في تقييم الفنانين الكبار ويكشف الإيقاعات الكثيرة لإرثهم الإبداعي.

يجري التحول في وظيفة وأهمية عناصر معينة من العمل الفني عادة بشكل غير منعزل عن بقية العناصر الأخرى، لا بل وبترابط وثيق فيما بينها. فالفهم الجديد للصراع مثلاً يؤثر على فهم نماذج معينة، تماماً مثلما يؤثر كشف جوانب جديدة للتعميمات الفنية على تقييم الصراع في العمل الأدبي ومضمونه. كما أن الاستيعاب التام من قبل قراءً عصر معين لهذه أو تلك من نغماته المعبر عنها في العمل على حساب أخرى يؤثر بشكل طبيعي على فهم جوهر الإشكالات الأساسية التي يطرحها وسمات نماذجه.

في زمن شكسبير وفيما بعد حتى أواسط القرن الثامن عشر مُثّلت مسرحية «تاجر البندقية» على المسرح ككوميديا. أخذ دور شيلوك – أحد أبطالها الرئيسيين معنى كوميدياً – هجائياً. لكن حمل القرن الثامن عشر معه معالجة مسرحية أخرى لهذا العمل. تحوّل شيلوك إلى بطل تراجيدي. وكان طبيعياً أن يؤثر ذلك على التجسيد المسرحي للأبطال الآخرين في المسرحية، وفي المقام الأول، على أنطونيو، جيسيكي ولورينتسو. وبذلك تغير فهم الصراع الأساسي القائم في المسرحية. ومع مطلع القرن التاسع عشر يرتدي شيلوك على المسرح صورة البطل الرومانتيكي، ومن ثم تبعت ذلك معالجات أخرى كثيرة لهذا النموذج تجلّت فيها نفحات العصر الفكرية والجمالية.

لم يكن التناول المختلف للمسرحية من قبل أساتذة المسرح البارزين ذاتياً محضاً. فيشير الباحث أ. أنيكست المختص بشكسبير، بهذه المناسبة، إلى أنه كثيراً ما تقترن في صورة شخوص الكاتب الدرامي العظيم الوضاعة والعظمة، وأن مسرحياته معقدة جداً من حيث بنائها الداخلي. يقول أ. أنيكست إن «تاجر البندقية» في القسم الرئيسي للموضوع كوميديّ، لكن تتخلل هذه الكوميديا نغمات حزينة... تتعايش في هذه المسرحية عفويتان فنيتان تزاحم إحداهما الأخرى طوال الوقت – عفوية رومانتيكية وأخرى واقعية.

يشهد تاريخ «تاجر البندقية» المسرحي على تغيرات في فهم هذا العمل مسّت نغمتها الرئيسية وشخصيات أبطالها الأساسيين. وحصل ذلك، في شكل آخر، للعديد من أعمال فناني الكلمة البارزين. سنعود إلى هذا الموضوع لاحقاً. لكن يجدر أن نشير هنا إلى أنه تتناغم وعصوراً معينة نغمات مختلفة مجسّدة في العمل الفني وجوانب مختلفة من تعميماته الفنيّة.

إذا استخدمنا مصطلحات من مجال آخر أمكننا القول بأنه يتم في هذه الحالة «استقبال» المضمون المجازي للأعمال الأدبية و«نقله» ضمن مدى معين «للموجات». خلال السيرورة التاريخية لحياة الأعمال الفنية تتغير «الموجات» التي تسمح بتحديد صلاتها العميقة «بمستهلكي» الفن. لا يجرى كشف طبقات العمل الإبداعي المتوضعة بعضها فوق بعض، بل «دوزنته» – تنغيمه الكفيل بإبراز مجازاته الكامنة. أما نطاق «موجات» العمل الفني وطابع «تنغيمه» فمختلفان تبعاً للحالات المختلفة.

تطل فرص ودور تغير نبرات الأعمال الفنية و«تنغيمها» مجدداً بشكل ملموس في الفنون التي تتطلب أداء كالموسيقى. فبدون معالجتهم الخاصة للمؤلفات الموسيقية وتناولها بأسلوبهم الخاص لا يمكن أن تتطور أعمال الموسيقيين العازفين كعازفي البيانو والكمان وفناني الأوبرا وغيرهم. لكن الفنان – العازف الأصيل لا يتعامل معها أبداً بشكل متعسف، فيسعى على الدوام لأن يرى في الأعمال تلك الجوانب التي لم يكتشفها بعد سابقوه ومعاصروه، يسعى لنقل فهمه للعمل الموسيقي كوحدة متكاملة.

تتميز صلات أعمال أساتذة الفن البارزين بالواقع التاريخي المتطور غالباً ببعض التناقض. لا تجد أحياناً أعمال الفنان العظيم صدى قوياً، حياً في هذا العصر أو ذاك. وحتى عندما تكون إبداعاته الفنية مشهورة بشكل أو بآخر، لا يستسيغها الجمهور، لا «يستمع» إليها. فمن المعروف أن موسيقى باخ لم تتمتع بشعبية أو بشهرة واسعة في حياته. وخلال مائة عام تقريباً لم تجذب اهتمام الناس، ويمكن القول إنها قد نُسيت تماماً. لكن «اكتشف» هذا الموسيقي في ثلاثينات القرن الماضي في فترة ازدهار الرومانسية في الموسيقى، ومنذ ذلك

الحين وأعماله الموسيقية تتسع شهرتها واعتراف الناس بها كإحدى أروع ظواهر الثقافة الفنية العالمية. ويمكن إيراد أمثلة أخرى على عدم تجاوب الناس في هذا العصر أو ذاك مع روائع فناني الكلمة العظام. نذكر هنا على سبيل المثال لا الحصر الموقف من بوشكين في ستينات القرن الماضي، ومقالات بيساريف عنه التي استحوذت على اهتمام الشبيبة في مرحلة متأخرة نسبياً.

إن التغير الدينامي لنبرة الصراع الرئيسي للعمل وفهم بعض صوره ونماذجه بشكل جديد سمة مميزة لحيويته التاريخية. فواضح مثلاً أن رواية تورغنيف «الآباء والأبناء» لا تثير الآن اهتمام الناس الحي من خلال السمات المحلية تاريخياً التي عكستها، بل بسبب الصراعات والشخصيات ذات الأهمية الاجتماعية والبسيكولوجية الواسعة. في الصراع القائم في الرواية ليست مهمةً بالنسبة لنا وقائع وحقائق الواقع المحلي، بل المعنى الاجتماعي – الفلسفي للشخصيات وصراعاتها، بما في ذلك التناقضات بين الآباء والأبناء التي لا تقتصر على الزمن الذي صوره الكاتب في روايته. وفي صورة بازاروف لا تشد القارئ المعاصر أعراض العدمية التي نعتبرها إلى حد معلوم ساذجة بقدر ما تشده مزايا الطبيعة النشطة الطموحة، العملية القادرة على تقييم الناس وسلوكهم وظواهر الواقع بشكل واعٍ.

كثيراً ما يلاحظ خلال حياة الأعمال الأدبية ضعف تأثيرها الجمالي – تأثير صورها هذه أو تلك مع الزمن. يتلاشى أحياناً الألق الجمالي المعهود لبعض طبقات مادة الواقع المعكوسة في الأعمال الفنية. تفقد «شحنتها» الجمالية، قبل كل شيء، عناصر الأعمال الأدبية، تلك التي تجسدت فيها وبواسطتها سمات الظواهر السريعة التحول والأحاسيس التي أثارتها. تنتسب إلى مثل هذه الظواهر مثلاً ملامح البيئة، الجانب الخارجي للعلاقات الاجتماعية وشتى الأفكار – الصراعات التي تستحوذ على عقول الناس بسرعة وتنطفئ بسرعة أيضاً.

عندما لا تلعب تلك العناصر المتغيرة والمتحولة مكانة مركزية في العمل الأدبي فإنّ خبو بريقها الجمالي لا يؤثر بشكل حاسم على حياته التي تتجدد بشكلٍ رئيسي على ضوء قوة تعميماته الفنية الأساسية. لكن كلما تنامى

في العمل دور هذه العناصر المتحركة تسارع أجل «شيخوخته» وانعدام التأثير الجمالي لعناصره الرئيسية الهامة.

من المعروف أن أ. أستروفسكي واحدٌ من الكتاب الذين أولوا اهتماماً كبيراً لرسم البيئة والمحيط المعيشي بالمعنى الواسع للكلمة. وفي أفضل مسرحياته استخدم هذا الوسط لأغراض الكشف العميق للشخصيات الإنسانية وإضفاء صبغةً أصيلة لصورهم وحركتهم. لكن ثمة في إرث هذا الكاتب أعمال يشغل فيها تصوير الوسط المحيط مكانة رئيسية، ويفوق التصوير البسيكولوجي للأبطال. نذكر بعضاً منها: «الصديق القديم أفضل من صديقين جديدين»، «لا تضع نفسك في مكان ليس لك»، «المازحون» وغيرها. وليس من قبيل المصادفة ألاَّ تلقى عروض هذه المسرحيات رواجاً في عصرنا وألاَّ يتجاوب معها الجمهور المعاصر بالمقارنة مع الروائع الدرامية المتجددة الحيوية.

كان الفهم المتغير للأعمال الفنية من جهة وبعض سمات الفن اللاواقعي المعاصر من جهة أخرى أساس نشوء نظرية «العمل المفتوح». تطبيقاً لهذه النظرية لا تشكل الأعمال الفنية عموماً وبخاصة أعمال فناني القرن العشرين شيئاً ما مكتملاً، منتهياً، فهي، باعتبارها إشارات على حياة الفنان – المبدع الروحية، مفتوحة أمام أي فهمٍ كان. طبقاً لذلك تعتبر مسألة المعالجة المتماثلة للأعمال الفنية لا معنى لها. فالرمز المشير إلى ما هو ذاتي لا يعرف حدوداً في جذب أو استقطاب شتى أحاسيس وتصورات مدركي الفن.

جرى الحديث أعلاه عن المقولات الذاتية الخاصة باستيعاب الأعمال الإبداعية والقريبة جداً من نظرية العمل الفني «المفتوح». لكن وثمة اختلافات بينها. فتسعى النظرية «الجديدة» لإضفاء معنى شامل لتجربة الفنانين الحديثين الإبداعية وبخاصة أنصار اللامعقول. لكن تجدر الإشارة إلى أن تعدد أشكال فهم الأعمال الفنية الكبرى لا ينبع من التأمل الذاتي الصرف أو الافتراضات المتعسفة حولها، أو بسبب عدم اكتمالها أصلاً، بل من الاتساع والعمق الداخلي لعلاقات هذه الأعمال الإبداعية بالعالم الاجتماعي المتطور، بنشاط الإنسان البناء بأحاسيسه وصبواته.

لكن رغم هذا المدى الواسع لعلاقات الأعمال الفنيّة فإنها تحافظ على حدودها المميزة وهويتها المعروفة. فمهما تغير فهم دراما شكسبير «روميو وجوليت» على سبيل المثال تبقى وستبقى غير شبيهة بـــ «ماكبث» أو «تارتوف» أو «زواج فيجارو»، كذلك تبقى «الأرواح الميتة» من حيث وظيفتها غير مشابهة لـــ «ابنة الآمر» أو «الحرب والسلم». فلا تحمل حياة الأعمال الفنية معها فقداناً حتمياً لخصوصيتها. وهذا يمكن قوله بثقة بخصوص مراحل كاملة من حياتها التاريخية.

إن الأعمال الفنية الكبيرة قد تفقد شيئاً ما خلال سيرورة حياتها، لكنها تتكشف، بما لا يقاس، عن غنى داخلي أيضاً. لذا ليس دقيقاً وعادلاً ما يقال من أن العمل الفني يُدرك من قبل معاصريه دوماً بشكلٍ أتم وأكمل. وكل جيل لاحق مستعد لدحض هذه الموضوعة، ولدى الأجيال اللاحقة بشكل خاص مسوّغات وأسس جدية لذلك.

لكن إذا كان يطرأ على وظيفة وصورة الأعمال الإبداعية، خلال هذا المدى الزمني أو ذاك، تغير محدد فكيف يُنظر في مثل هذه الحالة إلى وحدتها الداخلية وتكاملها اللذين يعتبران بمثابة قانون أكيد للاستيعاب الجمالي للعالم؟ لا شك في أن تكامل العمل الفني، تفاعل وانسجام عناصره بشكل منطقي سليم واحدٌ من أهم شروط تأثيره على الجمهور، على «مستهلكي» الفن.

لكن ليس لتكامل الإبداعات الفنية بالطبع والأدبية منها بوجه خاص، طابع مطلق. فهي، كما نوهنا، في موضع سابق، وحدة أسس ومنطلقات غير واحدة، بل ومتناقضة في الغالب. ولذا تملك إلى حدٍ معلوم قابلية الحركة والتغير والحضور في أذهان القراء بأوجه وأشكال مختلفة.

تلعب دوراً هاماً في الحفاظ على تكامل الاستيعاب الفني للعمل نغمته تلك التي تطرح في المقام الأول نتيجة تفاعله مع الوعي الجمالي لإحدى فئات العصر الجديد الاجتماعية. تصبح هذه النغمة بشكل أو بآخر، ومن خلال إخضاعها النغمات الأخرى، كمركز استقطاب وتوحيد لعناصره المختلفة.

لكن وبصرف النظر عن الفوارق القائمة بين الأدب والفنون الأخرى يمكننا فهم الاستيعاب المتكامل للعمل الفني في هذه الحالة بشكل أوضح إذا تذكرنا مثلاً الانطباع الذي يتركه تمثالا فينيرا ميلوسكايا ونيكاسامو فركيسكايا. ففقدان يدي الأول ورأس الثانية سيثير لدى المشاهد العادي بدون شك إحساس خيبة الأمل. لكن كلما أمعن المشاهد النظر في هذين التمثالين الرائعين لاحظ وأدرك الهارمونيا والجمال المدهش لصورة فينيرا، الاندفاع والشموخ الموحي لربة النصر – نيكاسامو فركيسكايا. لا يعود المشاهد يلاحظ أو يهتم بنواقص رائعتي فن النحت هاتين التي أتى عليها الزمن. فتطل السمات والملامح الأساسية لهذين التمثالين وإيقاعهما الداخلي بشكل موحٍ وغير عادي حتى في شكلهما القائم حالياً، مدهشةً المشاهدين بقوتها التعبيرية العميقة.

تلاحظ سيرورة مشابهة، وإن كانت غير متماثلة، لدى «تنغيم» العمل الأدبي أو «القراءة الجديدة» له. ففقدان بعض عناصره أو أجزائه لتأثيرها الجمالي المعهود لا يؤثر بشكل حاسم على استيعابه. لأن المنطق الداخلي للتعميمات الفنية التي تكشفت عن جوانب جديدة والانطباع العام الجديد الذي يُعطيه العمل يُنشآن تلك «الاستقطابات» الداخلية التي تكفل تكامل استيعاب العمل الإبداعي.

لا جدال في أن الحقائق المحددة لحياة الأعمال الفنية تحتاج إلى كشفٍ أعمق للعلاقات القائمة بين العناصر المكوّنة للعمل الإبداعي، كشفٍ نوعي جديد لتركيبه الداخلي، فبنية العمل الفني، كتشكيل معقد، يتكشف خلال كينونته التاريخية، كمركّب عناصر مترابطة ذات قيمة جمالية.

يقوم أنصار المنهج البنيوي – الشكلاني غالباً بوصف تفصيلي لعناصر معينة من العمل الأدبي كالأشكال النحوية والجانب البلاغي وسواهما. لكن هذا لا يُفضي إلى شيء. فتبقى هوة بين أوصاف عناصر بنية العمل الفني ووظيفتها. فيمكن إعداد قوائم أو كاتالوجات كثيرة خاصة بهذه أو تلك من سمات العمل الإبداعي، لكن ذلك لن يجعلنا أقرب إلى فهم جوهرها الاجتماعي والجمالي. وسيكون عملنا هذا في أحسن الأحوال أشبه بأطلس تشريحي، تبقى فيزيولوجيا الجسم حتى بعد التعرف عليه غير واضحة.

تعطينا وظيفة الأعمال الأدبية المختلفة الطابع، مفهومة بشكل سليم، إمكانية إبراز خصائص بنيتها، تماماً كما يسمح التحليل العميق للبنية الفنية ذاتها، من منظور اجتماعي وتاريخي عريض، بتقييم أشمل لكل تعقيدات وتغيرات وظيفة هذه الأعمال. لكن ليس كشف هذه العلاقات بالعملية السهلة، بل يحتاج إلى دراسة واعية وهادفة.

- ٤ -

يمكن اعتبار قصة فهم رواية سرفانتس «دون كيشوت» خلال العصور مثالاً معبراً جداً لتعددية معاني وظيفة العمل الفني الاجتماعية والجمالية. تنطوي هذه الرواية على أفكار عميقة، تصور ظواهر من الواقع مختلفة المضمون، ومركّباً معقداً من النغمات يعكسه مجمل السرد. ولم يتغير طابع فهم «دون كيشوت» وتأثيرها تبعاً لظروف الزمان والشروط الاجتماعية لحياتها التاريخية فحسب، بل وتبعاً لخصائص وسمات بسيكولوجيا القراء القومية.

تتكشف حياة الرواية وبأبرز ملامحها في القرن التاسع عشر، يتّسم هذا العصر بالتعاقب السريع لمعالجات مختلفة لها وبتصارع وجهات نظر شتى حول تعميماتها الفنية. ففهمَ بعض الفلاسفة الألمان في مطلع القرن (شيلينغ) والنقاد والشعراء الرومانتيكيون (شليغل، تيك) رواية سرفانتس كتعبير عن الصراع الأبدي القائم بين صبوات الروح الإنسانية الرفيعة وبين تفاهة الوجود اليومي، بين المثل الأعلى السامي والواقع القاسي. أشار شيلينغ إلى أن الموضوع الرئيسي لـــ «دون كيشوت» هو «الواقع في صراعه مع المثال»، لكنها تؤكد، برأيه، مع ذلك على انتصار المثل العليا وإن كانت صورة البطل المدافع عنها كوميدية - «دونكيشوتية».

ركز شيلينغ والكتاب الرومانتيكيون القريبون منه الاهتمام على المعنى الفلسفي لـــ «دون كيشوت» بينما أهملوا مضمونها الاجتماعي وعنصر الهجاء

والسخرية فيها. لكن كان هذان الجانبان الأخيران أكثر ما أثار اهتمام وفضول الشاعر بايرون الذي كان ينتمي إلى اتجاه رومانتيكي آخر غير اتجاه شيلينغ وتيك. قيّمَ بايرون عالياً مؤلف الرواية وبطلها الرئيسي كذلك، إذ رأى فيه بطلاً مستعداً للتضحية دفاعاً عن العدالة والخير. كتب الشاعر في الأغنية الثالثة عشرة من «دون جوان» حول دون كيشوت ما يلي: «المحزن في هذا التاريخ الحزين أننا نضحك. علماً أن البطل محق في إطلاق صرخة الكفاح ضد الظلم انتصاراً للحق. لكن العالم يعتبره، مع الأسف، من صنف الناس الأغبياء الذين لا يفهمون».

يُشير بايرون إلى أن تطلعات وصبوات بطل سرفانتس قريبة منه وغالية على نفسه: فهو أيضاً مفعم رغبةً «للقتال ضد الزيف والشر». كان أكثر ما أقلقه بخصوص هذه الرواية وجهة نظر خاطئة، في رأيه، لقيت شيوعاً وذيوعاً تعالج مضمونها من منطلق كوميدي. فيقول في مقطع آخر عن الرواية ما يلي: «حرق سرفانتس بسخريته روح الفروسية في إسبانيا. لم تبق للرومانتيكي مآثر ولا بطولات يتعلل بها، وهكذا أثر هذا الكتاب بشكلٍ رهيب على كل الشعب».

أما الشاعر الألماني هايني الذي كتب عن «دون كيشوت» في ثلاثينات القرن الماضي، فلا يركز في الرواية على أفكار ونغمات الاحتجاج الاجتماعي بل على فضح البطولة الزائفة وشتى الأوهام. ثمة تشابه إلى حدٍ ما بين فهمه وفهم بايرون بخصوص المنطلق الكوميدي للرواية. فأشار هايني إلى أن سرفانتس «أصاب روايات الفروسية بسهمٍ قاتل، فبعد ظهور «دون كيشوت» اختفى من كل اسبانيا ذلك الميل لمثل هذه الأعمال، ولم يصدر منها منذ ذلك الحين وحتى الآن أي كتاب. كتب سرفانتس، ودونما إدراك واضح لذلك، أهجية فظيعة سخرت بعمق من الحماس الإنساني».

يبرز بجلاءٍ في الأفكار التي طرحها هايني في كتابه «مدخل إلى دون كيشوت» النقد الموجه إلى أولئك الكتاب الرومانتيكيين الألمان الذين أضفوا هالة من المثالية على عهود الفروسية والعصور الوسطى، لأولئك الواهمين

الذين ينسون العالم الروحي وصبوات الناس الأحياء. قال هايني: «أرسى سرفانتس أساس الرواية الجديدة عندما أدخل في رواية الفرسان التصوير الصادق للطبقات الدنيا وللحياة الشعبية».

درس رائعة سرفانتس كذلك الناقد بيلينسكي، لكنه تناولها على أرضية تاريخية عريضة وواقعية. دون كيشوت، بالنسبة له وكما بدا للعديدين من أساتذة الثقافة «إنسان رائع، نبيل وفارس حقيقي قبل كل شيء. بصرف النظر عن كونه مضحكاً من رأسه وحتى قدميه ومن الداخل والخارج، لكنه فطن، ذكي لا بل وحكيم». مع ذلك نلمس في فهم دون كيشوت للعالم وفي سلوكه، عيوباً ونواقص عميقة، وهذه مرتبطة بشكل وثيق بالخصائص الأساسية لشخصيته: «يعيش في الحلم، خارج الواقع المعاصر له تماماً، ولذا افتقد كل صلة بهذا الواقع، وخطر له أن يكون فارساً في هذا الوقت الذي لم يعد فيه على وجه الأرض فارس واحد..». مزايا دون كيشوت الروحية نبيلة جداً وخيّرة ولو أنها استغلت في عمل أو قضية فعلية واقعية لغدا إنساناً عظيماً.

نظر بيلينسكي إلى دون كيشوت كتعميم فني، ذي قدرة شمولية عظيمة المدى يلقي الضوء على الكثير من ظواهر الماضي والحاضر. وهذا الانقطاع عن الحياة، فقدان حسّ الواقع، التناقض بين النوايا وواقع الحال الذي يميز بطل سرفانتس وسلوكه قائم في صورة وحياة كثيرين من الناس يُعتقد للوهلة الأولى أنهم بعيدون عن ذلك ولا يشبهون هذا البطل في شيء: «أليس المتزمت دينياً دون كيشوت؟ أليس الملكيون الحاليون والرومانتيكيون المتطرفون دونكيشوتيين؟.. يتميز الدونكيشوتيون بالمقارنة مع غيرهم من الناس بقدرتهم على التنظير البعيد عن الحياة والواقع».

تتقاطع آراء بيلسنسكي وتأملاته حول رواية سرفانتس مع سعيه في الحياة الواقعية لإيجاد أساس لأفكاره الديمقراطية والاشتراكية. وأثرت آراء هذا الناقد كثيراً على المعالجات اللاحقة لهذه الرواية. لكنها لا تُلغي ولا يمكن أن تلغي الوجوه الأخرى لفهم الرواية التي ظهرت ويمكن أن تظهر في ظروف تاريخية أخرى ولدى أناس ذوي تجربة حياتية وإبداعية أخرى.

كتب تورغنيف عام ١٨٦٠ مثاله الشهير بعنوان «هاملت ودون كيشوت» جاء فيه أن السمة الأساسية المميزة لبطل سرفانتس، كما رآها، إخلاصه لا بل تفانيه في خدمة فكرة الخير والعدالة: «غالباً ما تعني كلمة دون كيشوت عندنا صعلوكاً، و«الدنكيشوتية» سذاجة وسخفاً، هذا في حين يجدر أن نرى في الدونكيشوتية العنصر الرفيع من التضحية البادية في صورة كوميدية». لكن تورغنيف لا يعطي أهمية جوهرية للعفوية الكوميدية في دون كيشوت، بل يؤكد على جانب النشاط البنّاء في شخصيته، إيمانه بالحقيقة الخالدة. «دون كيشوت مفعمٌ بحب المثل الأعلى الذي هو مستعد لأن يتحمل في سبيله كل ألوان الحرمان وحتى التضحية بالنفس، إنه يقيم اعتباراً للحياة بقدر ما يمكن أن تخدم تجسيد المثل الأعلى، إحقاق الحق والعدالة على الأرض».

أشار تورغنيف إلى أن دون كيشوت بعيد عن الأنانية التي تميز هاملت إلى درجة قوية. «رأى دون كيشوت أن من العيب أن يعيش الإنسان لذاته وأن يهتم بنفسه. فهو يعيش كلياً (إن جاز التعبير) للآخرين، لإخوانه، من أجل قطع دابر الشر، من أجل مقاومة القوى المعادية للإنسانية».

تجلت في فهم تورغنيف لدون كيشوت – دفاعه عنه، المقارنة بين حماسه للخير وأنانية هاملت – أجواء ومناخات المرحلة التاريخية الجديدة، حيث غدا يُنظر إلى اللامبالاة والتراخي واللامسؤولية كظواهر سلبية عميقة. ومع أن تورغنيف لم يستطع الإحاطة بكل جوانب دون كيشوت، لكن آراءه وتأملاته بهذا الخصوص سليمة. فقد جذبت الكاتب إحدى جوانب أو حدود دون كيشوت، إحدى النغمات التي ترسلها هذه الشخصية. ومثل هذا التناول لم يكن استثناء بين المعالجات المختلفة لرواية سرفانتس.

إذا كان هايني قد رأى العنصر الهجائي غالباً في «دون كيشوت» بينما أشار تورغنيف فيها، قبل كل شيء، إلى سمات البطولة، فإن دوستويفسكي أشار إلى المنطلق التراجيدي للرواية. «دون كيشوت، – برأيه – واحدٌ من أكثر الكتب التي أبدعتها عبقرية الإنسان حزناً. وإنه لمما يثير الأسى أن تضيع الحكمة والطيبة والرجولة والعقل الكبير دون أن تنتفع منها الإنسانية، لا بل تغدو مثار سخرية».

هذا ويمكن أن نواصل عرض المعالجات المختلفة المتباينة المعنى لـ «دون كيشوت»، لكن ما أوردناه أعلاه حولها كافٍ لإعطاء صورة عن الاختلاف في تناول هذه الرواية، وعلة أي وجه دخلت عالم الثقافة الروحية لمراحل تاريخية معينة ولبلدان مختلفة. وبما أن هذه الآراء صادرة عن أعلام بارزين في حقل الثقافة فإنها تكشف عن صلة عضوية لها باتجاهات محددة للفكر الاجتماعي. لذا ليست تصريحات أساتذة الثقافة هذه بخصوص «دون كيشوت» عرضية، بل تكشف عن اتجاهات فكرية – اجتماعية بكشفها جوانب مختلفة لرواية سرفانتس.

وكما أن الفنانين الكبار مختلفون من حيث آرائهم وتوجهاتهم فكذلك حياة أعمالهم ومصائرهم التاريخية. وإلى جانب الفهم العميق لغنى أعمال أساتذة الفن الإبداعية نلمس أحياناً، في تناولات مختلفة لها، وجهات نظر ومعالجات متعسفة. وأبلغ شاهدٍ في هذا المجال بعض وقائع معالجات أعمال تشيخوف.

حتى مطلع التسعينات كان تشيخوف قد نشر بضع مجموعات قصصية كشفت ملامح عبقريته الفذة. فقد صدرت له «السهوب»، «إيفانوف» وغيرهما من الأعمال الجيدة. في هذا الوقت (١٨٩٠) كتب الناقد والصحفي الشعبي الليبرالي المعروف ن. ميخايلوفسكي مقالاً بعنوان «حول الآباء والأبناء وحول تشيخوف» قال فيه ما يلي عن تشيخوف: «لم أر مشهداً أدعى للحزن من هذه الموهبة الضائعة سدى».

كان سبب هذا التصريح أن تشيخوف، برأي ميخايلوفسكي، بعيد عن الموقف الجدي البناء من الواقع، وليست لديه عقيدة واضحة وأفكار كبرى، لذا يصف بلا مبالاة الحوادث التي تقع عليها عيناه أولاً بأول. وأشار إلى أنّ كل شيء واحد عند تشيخوف «سواء أكان إنساناً، ظلاً، جرساً أو قاتلاً» لأن موقفه اللامبالي إزاء الحياة سيقود حتماً إلى خضوعه للمصادفات في اختيار مادة ومواضيع أعماله. ويضيف الناقد أن «تشيخوف لا يعيش في أعماله، بل

يعبر أمام الحياة ويلتقط بطريقه هذا أو ذاك، لكن لماذا هذا وليس ذاك؟ وهكذا لم يتمكن تشيخوف ولم يكن بإمكانه –برأي ميخايلوفسكي – إبداع شيء مهم.

شارك ميخايلوفسكي رأيه حول غياب الأفكار الكبرى في أعمال تشيخوف نقاد آخرون. لكن ليست القضية عدم وجود عقيدة محددة لدى تشيخوف (فلا ضرورة الآن لمناقشة هذا الأمر)، بل كل ما في الأمر أن بعض النقاد قد اعتبر بُعدَ الكاتب عن أفكار حركة الشعبيين غياباً للفكر بوجه عام عنده وتخلى ميخايلوفسكي فيما بعد عن تصريحاته وآرائه السابقة، لكن آراءه الشعبوية لم تسمح له تقييم أفضل أعمال تشيخوف بأمانة وصدق.

وفي الثمانينات والتسعينات انتشرت بشكل واسع وجهة نظر أخرى حول أعمال تشيخوف وتعميماته الفنية. فكثيراً ما اعتبروا الكاتب مغني الغبش والناس الرماديين الضعفاء الشخصية، وصنفوه كفنان متشائم. ردّد مثل هذه النغمات نقاد أجانب مثل براندس الذي أجمل خلاصة تحليله لأدب تشيخوف على الشكل التالي: «ومع مرور الزمن صار شكل أعمال تشيخوف ينسجم أكثر مع مضمونها الحزين. لا جدال في أن نغمات الحزن والألم تتكشف بوضوح كاف في عديد من قصص الكاتب وبعض مسرحياته، لكن هذه نغمات وحسب، أما المضمون فأعقد وذو حدود وأبعاد كثيرة».

أعطى مكسيم غوركي تقييماً لإبداع تشيخوف في حياته عارض فيه وجهات النظر التي كانت سائدة في تلك المرحلة الزمنية إزاء أعماله. في مقال له بعنوان «حول قصة أنطوان تشيخوف الجديدة «في المنخفض» المنشورة عام ١٩٠٠» كتب غوركي ما يلي: «وجهوا له اللوم بسبب غياب الرؤيا الشمولية الواضحة. لوم سخيف..! لدى تشيخوف ما هو أهم من هذه الرؤيا – كان له تصوره الخاص للحياة، وهكذا غدا أرفع منها. ألقى الضوء على رتابتها وعلى كل فوضاها وعفويتها انطلاقاً من وجهة نظر رفيعة... يُسمع في قصصه دوماً لوم حزين، لكنه قاسٍ ودقيق، للناس بسبب عدم معرفتهم سبيل الحياة السليمة، ويطل منها دائماً إشفاق وحدبٌ جميل على الناس».

ليس تشيخوف لا مبالياً إزاء ما يكتب. لكن يحاول أن يكون «صادقاً وعادلاً جداً إزاء كل ما يدخل مجال اهتمامه كفنان». «وقد كان له ذلك، ولذا أسموا موضوعيته ذات الطابع الإنساني العميق موضوعية باردة لا مبالية». أشار غوركي إلى أن النقد قد ظلم تشيخوف ككاتب. فلم ير الإنسانية الصميمية لأعماله ولا اتساع نظرته للعالم: «تقوي كل قصة جديدة لتشيخوف إحساساً قيماً هاماً وضرورياً لنا جميعاً – إحساس الحيوية وحب الحياة».

وفيما بعد أشار غوركي في ذكرياته عن تشيخوف عام ١٩٠٥ إلى سمات أخرى لأعماله تتنبأ بتأثيرها على أجيال عديدة: «لم يفهم أحد كأنطون تشيخوف بمثل هذا الوضوح وهذه الدقة الطابع المأساوي لنثريات وصغائر الحياة، ولم يستطع أحد قبله بمثل هذا الصدق وهذه الصراحة أن يرسم للناس لوحة حياتهم البائسة والمعيبة بشكل فاضح. كانت التفاهة عدوه على الدوام: كافح ضدها طوال حياته، سخر منها وصوّرها بقلمه اللاذع الحاد كاشفاً عفنها حتى هناك حيث بدا من النظرة الأولى وكأن كل شيء قائم بشكل سليم وجيد ومريح إلى حد الروعة».

على الرغم من التنامي السريع لشهوة أعمال تشيخوف، لكن بقي الرأي حول تشاؤميتها سائداً حتى الثلاثينات. وتجلى عدم تأييد بعض فئات القراء وكتاب معينين في سنوات ما بعد الثورة لأعماله في شكلٍ حاد أحياناً. كان ما سمي «بعدم توافق» الروح العامة لأعماله ومضمونها مع العصر الثوري مصدر شتى أنواع التخوفات والتحذيرات. وبهذه المناسبة لا يمكننا أن ننسى أجوبة العديد من الكتاب والنقاد على استفتاء قامت به إحدى المجلات عام ١٩٢٩. فإلى جانب التقييم الرفيع لأعماله من قبل بعضهم لوحظت آراء أخرى سلبية للغاية. فهاكم أحد الأجوبة: «كان تشيخوف كاتباً كبيراً وإنساناً جيداً جداً، لكنني ولدت في عصر آخر متأخر عن عصر أبطاله، ولذا فإن أعماله لم تعد تقول لي شيئاً».

لكن حدّد كلُّ مسار تطور الثقافة الاشتراكية موقفاً آخر مختلفاً عن تشيخوف وأعماله. فلاقت أفكار مكسيم غوركي وتقييمه له ككاتب مبدع تأييداً واسعاً وأغنتها تحليلات وتصريحات العلماء والكتاب الآخرين بمضمون جديد. تُعد طريفةً وشيقةً على هذا الصعيد مقالات ليونيد ليونوف وقسطنطين فيدين، فقد أشار الأخير إلى أنّ تشيخوف «حلم بالإنسان ذي الأخلاق النقية الصافية وبالحياة التي يغدو العمل القويم سيدها وبالعالم المفهوم كسعادة شاملة للجميع».

إن الاعتراف العالمي بتشيخوف الذي تجلى قبل الحرب وفي العقود التالية يكشف بعمق غنى أعماله وقوة تأثيرها غير المنفصلين عن ثقته وإيمانه بالإنسان بوجه عام. وأشار توماس مان إلى أنّ قصصه مشبعةً «بالحزن الحاد وجموح التمرد»، وهذا – كما قال – «طموح وسعي نحو واقع آخر أفضل، ومن أجل حياةٍ أكثر صفاء وصحة وجمالاً وخيراً، ومجتمعٍ إنساني عقلاني سليم». ينتمي فن تشيخوف المشبع بالأفكار الإنسانية – كما قال توماس مان – «دونما شك إلى أقوى وأفضل ما أعطاه الأدب الأوروبي».

تشهد حياة «دون كيشوت» سرفانتس التاريخية المديدة، وكذلك حياة أعمال تشيخوف المليئة بالتناقض والحالات الإشكالية على صعيد استيعاب الناس لها – تشهد على اختلاف تأثير الأعمال الفنية الكبرى على وعي مجموعات وفئات اجتماعية مختلفة في عصور مختلفة. وهذا ليس استثناء، بل إحدى خصائص حياة أعمال الفن الكبرى. وإن دراسة هذه الحياة لا تساعدنا على فهم أعمق لفن وأدب الماضي فقط، بل ولثقافة عصرنا الفنية أيضاً.

❁ ❁ ❁

- II -

- نظرية الإشارات «السيميوطيقا» والإبداع الفني
- طبيعة الإشارة الجمالية
- الأدب وتمثيل الواقع

نظرية الإشـارات

«السيميوطيقا»

والإبداع الفني

- ١ -

تلعب الإشارات والأنظمة الإشارية، كما هو معلوم، دوراً كبيراً في الحياة الاجتماعية للإنسان. فمجالها واسع جداً ونماذجها متنوعة للغاية. وتنتمي إليها شتى ألوان الطقوس وأشكال الرموز وشارات النقود وأشكال الملابس الدالة على المهنة أو القوم، وكذلك اللغات الطبيعية واللغات المستحدثة لتلبية حاجات الفروع الدقيقة للعلوم المعاصرة...

السيميوطيقا Semiotic هي علم الإشارات والأنظمة الإشارية الدالة. يتطور هذا العلم بشكل سريع في أيامنا ويهدف إلى كشف خصائص السيرورات الإشارية، كما ويحاول، من موقعه، دراسة وتحليل بعض ظواهر الثقافة كالفن والأدب.

على الرغم من كثرة الأبحاث المتعلقة بسيميوطيقا الأدب والفن المنشورة في العديد من البلدان ما تزال حدود وسمات هذا العلم دون الحد المطلوب من الوضوح. فتدور حول قضاياه ومناهجه جدالات متجددة تبرز عبرها وجهات نظر متباعدة جداً ومختلفة أحياناً في أساسها الميتودولوجي.

مع ذلك تبقي دراسة الظواهر الإشارية في الأدب والفن، بدون شك، مسألة هامة وطريفة، سواء على الصعيد النظري العام، أو على صعيد سيرورات محددة في الفن المعاصر والماضي.

تناول قضايا مــن خلال النظرية العامة للإشــارات العالم بيرس Ch. Perice أحد مؤسسي السيميوطيقا الحديثة. صنّف جميع الإشارات في ثلاث مجموعات رئيسية: فهارس Indexes، رسوم تصويرية Icons، ورموز Symbols. العلامة المميزة للإشارة التصويرية، برأي بيرس، هي أنها «تستطيع تمثيل موضوعها من خلال التشابه بشكلٍ أساسي بصرف النظر عن نمط أو أسلوب وجوده الحياتي(١)». نسب بيرس إلى الإشارات التصويرية أعمال الرسم التي تتضمن برأيه، عدا مبدأ التشابه، عنصر العرف Convention – الاتفاق العام أو منطلقات ورموز قام إجماع عام على دلالاتها.

أخذ بفكرة الإشارات التصويرية (الأيقونية) مطبقاً إياها على الفن الفيلسوف الأميركي موريس Ch. Morris الذي تطرّق كثيراً إلى مسألة المعالجة السيميوطيقية لظواهر الثقافة الفنية واعتبر واحداً من كبار الأخصائيين في هذا المجال.. الإشارة الأيقونية برأيه هي «أية إشارة مشابهة، مماثلة في بعض الجوانب لما تعنيه. لذا فالتصويرية مسألة درجة». نظر موريس إلى الإشارة التصويرية نظرة موسعة جداً فرأى أنها تنطوي، من خلال، أو بسبب مشابهتها بعض الشيء الموضوع المصوَّر، على إمكانية تأويلها المختلف.

انطلاقاً من هذه الموضوعة نظر موريس إلى أعمال الرسم والنحت التي تخص اتجاهات مختلفة، متباينة للغاية كأعمال متجانسة من وجهة نظر السيميوطيقا. فتحمل معاني كبيرة برأيه، والحال كذلك، أعمال الفن التجريدي. في مقالة «علم الجمال ونظرية الإشارات» كتب يقول: «... فالفن التجريدي حالة قصوى من شمولية المعنى، شمولية الإشارات التصويرية المعقدة(٢)».

---

(١) Ch. Peirce. Collecmed Papers, Vol. 2, Cambridge, 1960 P. 257.

(٢) Ch. Morris. Aesthetics and Theory of signs. 1939.

ليست الإشارات التصويرية مقتصرة على فني الرسم والنحت فقط، بل وتمتاز بها فنون أخرى، بما في ذلك الموسيقا. لكن تجدر الإشارة إلى أن تعليلاته وبراهينه هنا لا تتميز بالأصالة وقوة الإقناع. فكتب يقول: «سألت مثلاً أناساً كثيرين أية حالة يمكن أن تعني موسيقا سترافينسكي «الربيع القدسي»... وكانت الأجوبة مختلفة: قطيع فيلة في حالة ذعر، السيرورات الجيولوجية لتشكل الجبال، صراع الديناصورات... لكن لم يشر أحد إلى أنها يمكن أن تعني الجدول الهادئ أو عاشقين في ضوء القمر أو الرضى والسكينة النفسية. إن المعنى التقريبي الصحيح لهذه الموسيقا هو قوى بدائية في حالة صراع، وتصوير مثل هذا الصراع قائم فعلاً في هذه الموسيقى[١]».

في حديثه عن إشارة موسيقا سترافينسكي «الربيع القدسي» لم يقصد موريس بالطبع التحدث عن السمات الفردية الخاصة بهذا العمل بقدر ما أراد الإشارة إلى خصائص الموسيقا بوجه عام التي يمكن أن تعني، حسب رأيه، بشكل تصويري، ظواهر حياتية. لكن يبرز هنا بوضوح، كما في مسائل أخرى، تناقض وضعف نظرية الفن الإشارية – التصويرية التي طورها موريس. فالمشابهة الخارجية والسطحية لمواضيع الحياة لم تكن في أي وقت هدف الفن الحقيقي، ولم تحدد معناه الداخلي أبداً. بل كان التركيز على كشف الأمور والمزايا الجوهرية المميزة للعالم المحيط ولحياة الإنسان الروحية الأساس لدى الفنانين العظام في مختلف العصور. لذا لا يمكن أن تكون مشابهة الصور والنماذج الفنية لما يمكن أن نعاينه في الحياة – علماً أن المشابهة تكون في عديد من الحالات بعيدة، نسبية – مبدأ حاسماً في تحليل ظواهر الفن.

يهمل موريس هنا مسألة في غاية الأهمية وهي أن العلاقة بالواقع تتكشف في أشكال الفن المختلفة بشكل مختلف. فالموسيقا تتميز بدرجة محددة فقط بأساس تصويري. ويبرز هذا بوضوح في الأعمال الموسيقية

---

(١) Ch. Peirce. Signs, Language and Behoviour P.193.

التالية: «فصول السنة» – هايدن، «حدائق تحت المطر» – ديبوسي، في مقاطع موسيقية مثل «ضجيج الغابة»، «خاتم نبيلونغ» – فاغنر، في «حكاية عن القيصر والسلطان» – ريمسكي كورساكوف وغيرها. لكن تكمن الخصيصة الأساسية الغالبة على الموسيقا بالمقارنة مع فن الرسم في **التعبير والإعراب** عن الأحاسيس والمعاناة والأفكار الإنسانية. ولا يجوز أن ننسى، لدى دراستنا الفن أنّ الأثر أو التأثير العاطفي الذي تتركه أعماله بكافة أشكالها يحمل أهمية جوهرية.

ولإدراكه عدم كفاية المطابقة الخارجية أو المشابهة النسبية من أجل إبراز خصوصية الإشارات التصويرية وجوهرها الجمالي لجأ موريس إلى فكرة تقارب كل من الفن واللغة من حيث الوظيفة. فالفن برأيه لغة من نمط خاص. وهنا لا يعني موريس الوظيفة المعرفية للغة بل وظيفتها التعبيرية، أي الجانب الذي يقارب، برأيه، بين الفن واللغة. بكلمة أخرى تعنيه قدرتها على الإشارة للمواضيع والظواهر مع الإفصاح عن علاقة أو موقفٍ محدد منها.

أشار موريس إلى تمتع الفنون، وبخاصة أعمال الموسيقا والرسم، بطرق وأوجه شتى للإشارة والتسمية. فيمكن أن تدعو إلى التأمل، أن تثير الدهشة، أن تمثل نداء ودعوة.. الخ. لكنه دافع في تطويره لفكرة لغة الفن الخاصة «الرفيعة»، في ذات الوقت، عن الإشارية التصويرية لظواهره المختلفة.

أثارت مقولة موريس الإشارية الأيقونية أصداء عديدة، صارت موضوع نقاش متجدد الحيوية، لكنها لم تحظ باعتراف كامل وواسع في أوساط العلماء الأوروبيين الغربيين والأمريكيين. صدرت آراء نقدية من مواقع مختلفة. لكن كان أكثر ما أثار نقداً في مقولة موريس هو أمر علاقة ظواهر الفن بمواضيع الواقع. فصرح أحد معارضيه رافضاً تصويرية الفن بوجه عام ومشيراً إلى عدم سلامة طرحه إلى «أن العمل الفني يشدنا بذاته وضمن حدوده، لا يقودنا إلى شيء آخر موازٍ، لا يضطرنا أو لا يقودنا لأن نضع في اهتمامنا أمراً أو شيئاً آخر غيره بالذات».

قبل الآراء النقدية الصادرة بخصوص أعماله طوَّر موريس فكرته حول معنى أو أهمية بعض الإشارات التصويرية بذاتها بصرف النظر عن علاقتها بمواضيع الواقع. لكن التصريحات النقدية دعته للتخلي عن الاعتراف بالعلاقة الدلالية للإشارة التصويرية بظواهر الحياة الفعلية. وطرح في المقام الأول المعنى الذاتي «الداخلي» للإشارة – القيمة الكامنة فيها بذاتها. في أحد أعماله في الستينات كتب موريس ما يلي: «يجب أن تمتلك الإشارة معنى، لكن ليس محتماً أن تدل أو تسمي شيئاً. فصورة القنطور Centaur(١) المرسومة تشير إلى فصيلة حيوانية، إلى حيوان، ويستطيع كل واحد الإشارة إلى هذا المعنى بدون وجود حقيقي لأي قنطور في الواقع. ويؤكد هنا مطوراً فكرته الرئيسية المتعلقة بإشارية الفن على ما يلي: «... الإشارة التصويرية فريدة بين الإشارات لكونها تسمي أو تعني ذاتها، أي أن أدوات الإشارية في حد ذاتها تمتلك خصائص ذات معنى».

يصل موريس في نهاية المطاف إلى الإعراب عن موضوعةٍ طالما رددها سابقاً وهي عزلة الفن عن الحياة، انغلاقه داخل حدوده – موضوعة برهن على عدم سلامتها وبشكل مقنع كبار الفنانين والمنظرين. ويطرح نفسه السؤال التالي: ألم يكن ضرباً من العبث القيام بكل هذه المماحكات النظرية المعقدة المفضية في النهاية إلى ترديد هذه الفكرة المعروفة والخاطئة؟

في تعليله أساس فكرته حول المعنى الذاتي للإشارات التصويرية لا ينقض موريس جوهرياً بعض آرائه المعهودة فحسب، بل وأسس النظرية الدلالية بوجه عام. فالإشارة التي لا تسمى أو لا تدل على شيء، تقوم لذاتها بمعزل عن الواقع المادي وتصورات الناس ليست إشارة في الحقيقة. فهي إذ تحمل اسم إشارة لأنها تدل، تشير إلى مواضيع أو أفكار أو أفعال ما. وبدون هذه العلاقة تفقد الإشارة معناها ومغزاها. وهكذا لم تنفِ آراء موريس وتأملاته بخصوص فرادة الإشارة التصويرية أو تتجاوز التناقضات العميقة لنظريته الدلالية.

---

(١) القنطور: كائن خرافي نصفه رجل ونصفه الآخر فرس.

- ٢ -

تجذب دراسة الأدب والفن على أسس مبادئ السيميوطيقا اهتمام أنصار المنهج البنيوي – الشكلاني. ليست الخصائص التصويرية للأدب والفن، خلافاً لمؤسسي النظرية الأيقونية، الأساس أو الباعث الرئيسي لذلك، بل صلة القربى القائمة على صعيد التواصل بينهما وبين اللغات الطبيعية. لغة الكلام بطبيعتها ظاهرة إشارية. ويعتبر الفن كما اللغة – حسب تأكيد البنيويين – نظاماً إشارياً. ويتجلى هذا بوضوح خاص في مجال الأدب، إذ أنَّ مادته وأداته الرئيسية الكلمة. ومن هنا تنبع السمات الجوهرية للأعمال الأدبية – الفنية.

كتب العالم التشيكي البنيوي المعروف ي. موكارجوفسكي واضعاً أساس أفكاره حول إشارية الأدب والفن ما يلي: «... لا يوجد اختلاف بين النص اللغوي والعمل الفني. بكلمات أخرى يحمل العمل الفني كما اللغة طابع الإشارة. وهذا ما يميزه عن التعبيرية التي يخلط ممثلو بعض الاتجاهات الجمالية بينها وبين الفن». ومثل هذا التناول لا يساوي بين اللغة والأدب فقط، بل ويسحب جوهرياً الخصائص الهامة للغة بشكلٍ أتوماتيكي على الأدب إجمالاً بما في ذلك علاقته بالواقع ووظيفته. يقول موكارجوفسكي: «ليس النموذج الأساسي للإشارة بالنسبة لنا الرمز الذي يمثل التسامي، بل الإشارة اللغوية، الكلمة التي لا تعتبر بديلاً لمادة الواقع فحسب، بل ويمكنها التعبير عن موقف منها، التأثير على فهمها».

في النقاش مع البنيويين تتعرض إلى دحض حاسم أحياناً الطبيعة الإشارية للغة بوجه عام ومن ثم الجمالية(*). نورد في هذا المقام آراء الباحث أ. تشيشرين: «هل صحيح أنه لا تقوم بين التركيب اللفظي للكلمات والمعنى الذي تشير إليه أية رابطة؟... إن كل الشعر العالمي قبل كل شيء، كشف لهذه

(*) تتعرض أحياناً الطبيعة الإشارية للغة بوجه عام ومن ثم الطبيعة الجمالية إلى دحض حاسم.

الرابطة. الكلمة ليست إشارة فقط، بل شكل معبر عن فكرة، مرتبط بها كالشكل في الفن... وأية قدرة تعبيرية يمكن أن تكون للإشارة التي تفتقر إلى رابطة أو صلة طبيعية بما تعنيه؟ لا يمكن للإشارة الرمزية أن تقوم بوظيفة تعبيرية، أي أن تعبر عن شيء في حقيقة الأمر».

لكن مهما كان حماسياً وقطعياً رفض أو إنكار الطابع الإشاري للغة فلن يغير ذلك من الوضع الفعلي القائم للأشياء. فيعترف الآن بإشارية الظواهر اللغوية جميع الألسنيين تقريباً، بما في ذلك أولئك الذين لا يقولون بالألسنية البنيوية. وجميع معارضي إشارية اللغة لا ينتبهون كما كتب أ. تشيكوبافا إلى «تلك الحقيقة الأساسية وهي أن لغات مختلفة تعبر بشكل مختلف، بإشارات مختلفة عن مضمون واحد (عن فكرة واحدة). ولو كان قول معارضي الإشارية صحيحاً لغدا غير مفهوم بالتالي واقع تعدد اللغات». فليس بين التركيب اللفظي للكلمات وما تسميه أو تعنيه علاقة سببية نابعة من جوهر المسمى، لأن اللغات المختلفة تعطيه (أي المسمّى) تسميات مختلفة.

لكن الاعتراف بإشارية اللغة لا يقود برأينا إلى استيعاب حتمي للأدب إجمالاً كنظام إشاري. ففي الخلط بين خصائص اللغة والأدب إنما يكمن الخطأ الأساسي لأنصار المنهج البنيوي – الشكلاني. فبواسطة اللغة يعبر الناس عن سيرورات ونتائج متنوعة للتفكير. لكن لا يعني ذلك أبداً أن يكون للتفكير طابع إشاري. فبين التفكير واللغة تقوم علاقات وتداخلات معقدة.

ينعكس في الوعي الإنساني، في المفاهيم، الواقع القائم بسماته ومزاياه وحركته، تعمم وتنقل وتجسد هذه الخصائص بواسطة اللغة. ولا ينفي عدم تجانس اللغات وحدة التفكير الإنساني. وإذا كانت التعددية اللغوية تؤكد الطابع الإشاري للغة فإن وحدة التفكير الإنساني إحدى الدلائل على أنها على السواء تعكس ظواهر الواقع. وقوانين تطور الطبيعة والمجتمع التي اكتشفها العلم والمعبر عنها بكلمات أيّ من اللغات لا تغدو بسبب ذلك إشارات بديلة تقوم مقام السيرورات الفعلية، بل تبقى انعكاساً لما يحصل في العالم الموضوعي.

وآخذين بعين الاعتبار ميزة الأدب وذلك الدور الخاص الذي تلعبه القدرات السمانتية للكلمة والتركيب المروفولوجي والنحوي للغة في تجسيد المضمون المختلف للأعمال الأدبية يجدر القول بأن التعميمات الفنية وما تتميز به ليست سمات خاصة محصورة بهذه أو تلك من اللغات التي تطلقها. فالأعمال الفنية الكبرى في ترجمتها إلى لغات أخرى مختلفة التركيب تحتفظ، بهذا الشكل أو ذاك، بعمق وقوة نماذجها الفنية. وتولستوي يبقى تولستوي في اللغات المختلفة. وهذا لا ينفي طبعاً لا صعوبات الترجمة التي قد تواجهنا ولا ما قد يحصل من أننا لا نتمكن على الدوام وبشكل تام نقل الخصائص والسمات بالأصل – الأمر الذي نلمسه بوضوح لدى ترجمة الأعمال الشعرية. كما ويبرز اختلاف الجوهر الاجتماعي لكل من اللغة والأدب لدى مقارنة تطورهما؛ فالتغيرات الحاصلة في الأدب لا تقع في علاقة مباشرة مع سيرورات تحول اللغة. لكن تحولاتها تؤثر حتماً على الأدب الذي «يستوعبها» بدوره. تؤثر حركة الأدب بدورها بشكلٍ لا يستهان به على تطور اللغة. فطابع و«وتائر» كل من هذه وتلك مختلفة تماماً.

تقوم عملية المشابهة بين اللغة والأدب في تنظيرات أنصار المنهج البنيوي – الشكلاني غالباً في شتى حلقات التأكيد على صحة نظرية الفن الإشارية. فانطلاقاً من ذلك يعالج ي. موكارجوفسكي العمل الفني وعلاقته بالواقع والمجتمع. فهو، برأيه. كأي «إفصاح» كلامي خبر، معلومة: «يشير العمل الفني إلى مسألة ملموسة محددة بعينها ويتحدث عنها». لكن كيف أو بالأحرى من أين تصدر في هذه الحالة السمات التعميمية التي يتميز بها «الإفصاح» الأدبي؟ ويجيب موكارجوفسكي على هذا السؤال بما يلي: «موضوع العمل الفني ليس جزءاً ثانوياً صغيراً، بل وكل الواقع في آن ولحد». لكن هذا القول غير كافٍ.

فالواقع كله لا يمكن أن يكون في الحقيقة موضوع عمل فني واحد. والإشارات اللغوية «لإفصاح» محدد لا يمكن أن تنطوي على ما هو أبعد من حدود معناها. ولذا من الصعب أن نفهم كيف يتحدد في «المعلومة» التي ينقلها لنا العمل الإبداعي الفردي الخاص بالنمونجي. وهنا يجدر أن نؤكد على أن العمل الفني ليس معادلاً أبداً لــ «الإعلام». وإن حصر الأعمال الأدبية ضمن نطاق

مفهوم «المعلومة» الإخبارية يعني إنكار خصائصها الجمالية، وظيفتها كظواهر فنية. تبرز إشارية الأدب والفن برأي موكاجوفسكي، وبجلاء خاص في علاقتهما بالمجتمع. يقول بهذا المعنى ما يلي: «وفي نهاية الأمر يصدر الطابع الإشاري للعمل الفني من الطابع الاجتماعي للفن. فالبنيان الداخلي للعمل الفني معدٌّ أو محسوب بشكلٍ ينعكس كحاصل موقف محدد من الواقع. وهذا المعنى العام للعمل يضعه في علاقة محددة بنظام القيم القائم في المجتمع، بأيديولوجيته».

لا جدال في أن العمل الفني ينطوي على موقف محدد من القيم الاجتماعية. لكن هذا الموقف لا يقوم هكذا لذاته بدون استيعاب أو اكتشاف جمالي للواقع. فعبر استيعاب العالم المحيط يتكشف الموقف من الجوانب المختلفة للواقع الاجتماعي ومن القيم الاجتماعية.

أضف إلى أن موكارجوفسكي يرى أن الإشارة اللغوية لا تحمل في ذاتها أسساً أو عناصر معرفية عميقة، بل ترمز إلى هذه أو تلك من ظواهر للواقع. وهنا يبرز بشكل كافي الوضوح ما أشرنا إليه من انفصام بين خصائص الأدب والفن كأداة تواصل وبين وظيفتها التعميمية.

وهذه النقطة إضافة لما سبق ذكره لا تتيح للنظرية «الألسنية – الإعلامية» تحديد الطبيعة الاجتماعية للأدب وخصائصه الجمالية حتى عندما يسعى الباحث للتأكيد على صلته (أي الأدب) بالمجتمع كما يفعل ي. موكارجوفسكي.

– ٣ –

تتعرض الموضوعة القائلة بالطابع الإشاري للغة كمصدر لإشارية ألأدب والفن إلى تغيرات جوهرية في المعالجات النظرية لبعض البنيويين. يؤكد يوري لوتمان، مثلاً، بخلاف موكارجوفسكي، على أن إشارية الأدب لا تحددها لغة الكلمات، بل تلك «اللغة» الخاصة التي تجعله أحد أشكال الفن. يقول لوتمان بهذا المعنى ما يلي: «يتحدث الأدب بلغةٍ خاصة مميزة مبنية على أساس اللغة الطبيعية وتقوم فوقها كنظام لغوي ثان... والقول بأن للأدب

لغته الخاصة غير المطابقة للغته الطبيعية، بل القائمة فوقها، يعني أن له نظام إشارات وقواعد وصل لهُ خاصة به وحده من أجل نقل ما لا يمكن نقله بوسائط أخرى[١]». وتمتلك كل الفنون الأخرى، كما الأدب، لغاتها الأخرى المختلفة عن بعضها.

ليست الفكرة القائلة بأن لكل فن لغته الفنية الخاصة بجديدة. فقد قال بذلك العديد من الباحثين بمن فيهم موريس الذي أتينا على ذكره آنفاً. لكن تتسم معالجة هذه الفكرة وتطورها لدى لوتمان بإضفاء سمة التجريد، الإطلاق على «لغات» الأدب والفن.

الفن عند لوتمان نظام تواصل وتمثيل في آن واحد. تنطوي الأعمال الفنية على هذه المعلومات أو تلك وتقوم كأداة تواصل، كما تعطي، في نفس الوقت، تمثيلاً محدداً للواقع. لا يثير التأكيد على خصائص الفن كأداة تواصل وتمثيل للواقع بحد ذاته وبشكل عام أي اعتراضات. لكن تكمن العلة في أن لوتمان يناقش هذا الموضوع من مواقع تفتقر في الحقيقة إلى أسسٍ علمية جدية.

نموذج الواقع، طبقاً لآراء لوتمان، في أكثر عناصره عمومية، لا تشكله المعلومات – مضمون الأعمال الفنية، بل «لغة» هذه الأعمال «الخاصة». وهي لا تعتبر القوة الرئيسية للتمثيل وعاملها الأساسي، بل المثل – النموذج ذاته. يلح الباحث على أن «نموذج العالم الذي تشكله اللغة أكثر عمومية، شمولية من ذاك الذي تشكله المعلومة (المضمون) ذات الطابع الخاص جداً... فالمعلومة الفنية تكوّن نموذجاً (مثلاً)، ظاهرة ما محددة، في حين «تمثل» اللغة الشمول Universum بعناصره الأكثر عمومية التي تعتبر شكل وجود للأشياء والظواهر الملموسة لكونها المضمون الأعم الأشمل للعالم[٢]».

ولأنه لم يجد في المعلومة المحددة خصائص الشمول نسب لوتمان هذه الشمولية «للغة» الفن الخاصة معطياً إياها ذلك «المضمون» الضروري من

---

(١) يوري لوتمان بنية النص الفني. موسكو ١٩٧٠. ص ٣٠-٣١ (باللغة الروسية).
(٢) نفس المصدر السابق.

أجل تمثيل الواقع. لكن وبصرف النظر عن القياسات المنطقية المستخدمة فلا يمكن البرهنة على أن اللغة تمتلك بذاتها، بمعزل عن العالم الواقعي هذا المضمون. فاللغة سواء كانت طبيعية أو خاصة بهذا الحقل أو ذاك من حقول المعرفة، وفي ظل أي تمثيل، ليست سوى إحدى أدوات تمثيل الواقع – أي لا يمكن أن تكون بذاتها «نموذج» الواقع.

من الطريف أن لغة النص الفني، حسب نظرية لوتمان، قادرة على تمثيل سيرورات الواقع وموقف المؤلف نفسه كذلك. فيؤكد الباحث على أن «اللغة لا تمثل بنية محددة للعالم فحسب، بل وجهة نظر المؤلف كذلك». وإذا بدا غامضاً أمر تحول اللغة الفنية من وسيلة معرفة إلى نموذج للعالم فسيغدو أكثر غموضاً تحولها إلى تمثيل لآراء ومواقف هذا المؤلف أو ذاك، تمثيل ينجم عنه لغة فن قائمة بذاتها إلى جانب ذات إبداعية محددة.

لم يستطع لوتمان مع تكييفه وتعديله للنظرية «اللغوية» للظواهر الإشارية في الفن تجاوز تلك الصعوبات الجدية التي اصطدم بها أنصار مقولة الإشارية الألسنية الذين يحاولون استبعاد التناقضات بين أحادية المعلومة وبين الطابع التعميمي للأعمال الفنية. لكن في نظرية لوتمان لم يبق هذا التناقض وحسب، بل وتعزز بسبب الدور المركزي الذي يفرده للغة الفن الخاصة.

لا تقتصر تناقضات وعيوب مقولة لوتمان على ذلك فقط. فيشير مؤلف كتاب «بنية النص الفني»، في تطوير أفكاره حول وظائف الفن التوصيلية والتمثيلية، إلى أن الفن غير منفصل عن البحث عن الحقيقة. لكن هذا الرأي يناقض بشكل واضح الموضوعات التي طرحها. فبموجبها تصبح علاقات الفن بالحياة وتمثيل الواقع في نهاية الأمر مفتقدة المعنى الموضوعي الحقيقي، وبصرف النظر عن نوايا المؤلف ترتدي مقولاته طابعاً ذاتياً صرفاً.

فيما يخص تقييم أي تمثيل، يلعب معيار العكس الصادق نسبياً للسيرورات الواقعية أهمية حاسمة. لكن هذا المعيار مستبعد لدى لوتمان في حقيقة الأمر من جملة الموضوعات والمبادئ الأساسية الخاصة بعلاقة الفن

والواقع. فانطلاقاً من اعتباره لغة الفن تمثيلاً للعالم يكتب في الوقت ذاته ما يلي: «يمكننا أن نتساءل إزاء كل معلومة باللغة الروسية أو بأية لغة أخرى عما إذا كانت صحيحة أو خاطئة. لكن هذا التساؤل يفقد معناه تماماً إذا كان موجهاً للغة ما بالكامل. لذا تنطوي الآراء التي غالباً ما نصادفها حول سلامة أو صلاحية لغات فنية معينة (مثل لغة الباليه، لغة الموسيقا الشرقية، لغة فن الرسم التجريدي... الخ) على خطأ منطقي[١]».

وهكذا فليس سليماً على الإطلاق، برأي لوتمان، استخدام، معيار خطأ – صواب في تقييم اللغة الفنية. وفي هذه الحالة لا يجوز تقييم التمثيل الفني من مواقع عكسه للواقع الحقيقي. وهذه بالذات هي الخلاصة التي يجدر استخلاصها من كل افتراضات ومحاكمات لوتمان. وإذا كان الأمر كذلك – علماً أنه لم يبق مجال لآراء أخرى مختلفة – فلا تعود مقولة لوتمان حول التمثيل الفني مطلقاً نظاماً يفصح عن بنية العالم، بل جملة تصورات ذاتية عنه.

ينطلق لوتمان من اعتبار اللغة الفنية ومن ثم التمثيل الفني بمثابة مدوّنة Code تقوم على أساسه معلومات معينة، ويمتلك، انطلاقاً من طبيعته الداخلية أهمية مفتاحية. ويعتبر مفهوم المدونة هذا أحد المفاهيم الأساسية التي تركز عليها نظرية الدلالة البنيوية لدى لوتمان. لكنه يدل في النهاية على إسقاط المعنى والمضمون الموضوعيين لظواهر الفن.

في آرائه حول المُدَوَّن الفني يقترب لوتمان من نظريات الفن الهيروغليفية تلك التي ولدت في السابق وتبرز الآن في أشكال شتى. وقد كتب ممثلو العديد من التيارات الفلسفية الأوروبية المعاصرة الكثير عن الطابع المدوَّني، ليس للفن وحده، بل ولمجمل الثقافة الإنسانية. لكن لم يقدّم من كل ذلك أي شيء جوهري يذكر على طريق الكشف العلمي لتطور الفن التاريخي وقضاياه المعاصرة.

عدا المدوّنات الكثيرة التي تبرز في الأعمال الفنية ثمة لدى «مستهلكيها» أيضاً شتى أنواع المدوَّنات. أما استيعاب الفن فيتكون بنتيجة

---

(١) نفس المصدر السابق.

عمليات تحويل بين الكودات (بين العمل الفني والمستهلك). ويشير لوتمان إلى أن على مستوعب النص الفني «ليس حلّ رموز المعلومة بواسطة مدوّنة معينة وحسب، بل وتحديد «اللغة» التي «رمز» بها النص».

وهنا ليس صعباً أن مثل هذا العمل المعقد والمرهق، حتى من مواقع لوتمان نفسه لا يعطي أية نتائج جوهرية. فيحق للمرء أن يتساءل هل هي ضرورية كل هذه الجهود الكبيرة الموجهة لحل رموز معلومة لا تنطوي كما نعلم إلا على خبر – معنى خاص محدود جداً؟

أما فيما يخص المدونات التي يتسلح بها متلقو الفن فليس واضحاً منشؤها ولا خصائصها. تشير كل الدلائل إلى أنها تحمل طابعاً جماعياً Collective. لكن يبقى غير معروف فيما إذا كانت هذه المدوّنات في متناول مجموعات، فئات طبقية، عرقية أم المجتمع بالكامل، وهل تجد لها تعبيراً ظاهراً ملموساً، أم أنها تشكل ظاهرة مغلقة في حدود الذات.

لا يقود استبعاد الواقع كأساس في توظيف الفن إلى تناقض مبدعي المقولات السيميوطيقية، بل ويجعل منطلقاتهم وموضوعاتهم الأساسية مزيفة خاطئة تماماً. نظرية المدوّنة الفنية قريبة إلى حد كبير من مقولة علاقة الإنسان بالعالم والناس ببعضهم، «الرمزية» التي دافع عنها بحماس كاسيرر Cassirer. ففي تطويره لأفكار كانط حول الدور الحاسم لأشكال التفكير الإنساني ذاتها في استيعاب العالم الخارج عنا نظر إلى مختلف مجالات الثقافة الروحية كنظام رموز. كتب بهذا المعنى ما يلي: «في اللغة والدين والعلم والفن لا يستطيع الإنسان أكثر من تشييد (طرح) عالمه الخاص – عالم رمزي يعطيه إمكانية فهم وتأويل، مناقشة وتنظيم وتعميم تجربته الإنسانية الخاصة[١]». يرى كاسيرر أن الفن وكذلك العلم لا يختلفان في شيء عن الدين من حيث العلاقة بما يحيط بالإنسان ومن حيث الوظيفة

(١) E. Cassirer. An Essay on Man. An Introduetion to philosophy of Human Culture, New Haven, 1944, P. 221.

الاجتماعية. إن نظرية الرموز بإسقاطها مسألة تجسيد حقيقة الحياة في الفن عموماً تنكر في الحقيقة القيم الجمالية العامة، ترفض الطابع الموضوعي لتعميمات كبار الفنانين الإبداعية.

قد يُستخلص من هذه المناقشة النقدية لبعض نظريات الإبداع الفني الإشارية عدم سلامة أو مشروعية التناول السيميوطيقي للفن. لكن مثل هذا الاستنتاج، برأينا غير صحيح. فدراسة الأدب والفن من مواقع السيميوطيقا ما زالت في الواقع، في طور التكون، ولا شك أن ثمة عناصر أخرى للدراسات السيميوطيقية.

تعتبر الشمولية المستندة على مقدمات متعسفة العيب الأساسي الكبير للنظريات الإشارية الآنفة الذكر. فيجاهر ممثلوها سلفاً وقبل الدراسة المحددة الواسعة للأدب والفن باعتبار كل السيرورات الفنية إشارية الطابع ويمكن شرحها وتأويلها على أساس مبادئ السيميوطيقا. ولا يستند مثل هذا الافتراض على جملة حقائق معروفة، بل على الرقى Fetishism الإشارية الشائعة جداً في أيامنا وما يرتبط بها من رغبة لاعتبار السيميوطيقا علماً معرفياً شاملاً في عصرنا. وهكذا تعتبر محاولات تحويل هذه النظرية إلى نظرية عامة للمعرفة من وجهة نظر المادية الديالكتيكية بدون أساس صحيح. لكن لا شك في أن هذه المساعي تؤثر، بشكل أو بآخر، على المقولات الإشارية للأدب والفن.

- ٤ -

بصدد التأملات النقدية حول بعض نظريات الإشارة من الضروري التوقف مع بعض التفصيل عند الموضوعات العامة المتصلة بالنقاش حول الإشارية الشاملة Global Simitic للأدب والفن. وهنا يجدر التذكير بتعريفات الإشارة ذاتها التي لا تثير اعتراضات كبرى. وهاكم تعريف ل. ريزنيكوف لها في كتابه: «القضايا المعرفية للسيميوطيقا»: «الإشارة موضوع مادي مستوعب بشكل حسي (ظاهرة، فعل) يبرز في سيرورة المعرفة والتعامل كممثل أو بديل

لموضوع آخر، ويستخدم من أجل أخذ، حفظ، تجديد أو نقل معلومات عنه[١]».
ويقدّم علماء آخرون من مواقع مادية تعريفاتٍ للإشارة قريبة من ذلك.

لدى وصف أو تعريف الإشارات يُشار عادة إلى خاصتين لها أساسيتين: فالإشارة ذاتها، قبل كل شيء، لا تحددها السمات الداخلية لذلك الموضوع الذي تمثله أو تكون بديلة له، من ثم فالعلاقة أو السمة المميزة للإشارة هي رسوخ، ثبات علاقاتها بالظاهرة أو الموضوع الذي تشير إليه. لكن المناقشة المتعسفة التي قد تحصل لعلاقات الموضوع والإشارة المتبادلة لا تنفي ظهور إشارات كثيرة مشروطة بالإطار التاريخي والاجتماعي. وينطبق ذلك، مثلاً، على مفردات ومورفولوجيا اللغات المختلفة وعلى ظواهر كثيرة كالطقوس وشارات النقد وغيرها.

إن غياب العلاقات الثابتة المعروفة بين الموضوع والإشارة يفقد الإشارة حتميتها، يؤثر سلباً على توظيفها. فإذا كان الضوء الأحمر مثلاً يشير الآن إلى منع عبور الشارع ثم صار يعني فجأة السماح بالعبور ثم تغيّر بعد بعض الوقت وصار يدل على شيء آخر، ثم توالت التغيرات بدون نظام محدد، فإن هذا الضوء الأحمر سيفقد بالطبع معناه كإشارة متعارف عليها.

لكن لا يجدر أن نفهم من ذلك أن أية إشارة تكتسب رسوخها خلال فترة زمنية قصيرة. فكثيراً ما نلاحظ تشكلاً تدريجياً لهذا الرسوخ، كما أن معاني كثيرة لظواهر ومواضيع وأفكار لا تغدو إشارات إلا كنتيجة لتوظيفها الاجتماعي على مدى فترات طويلة نسبياً. نشير كذلك إلى أن مجال فعل أو تأثير الإشارات قد يكون مختلفاً جداً. ويدل التاريخ على أن إشارات وأنظمة إشارية غير قليلة قد انتشرت في أوساط مجموعة أو فئة من الناس محدودة نسبياً. فساعد مثلاً على قوقعة سلالة الكهنة وخدم الكنيسة استخدامهم لإشارات وأنظمة إشارية خاصة بهم وحدهم.

---

(١) ل. ريزنيكوف. القضايا المعرفية للسيميوطيقا. لينيغراد ١٩٦٥، ص ٩. (باللغة الروسية).

من الضروري أن نأخذ كل ذلك بعين الاعتبار لدى تقرير مسألة مكانة ودور السيرورات الإشارية في الأدب والفن. فمن المعلوم أنه تجد تجسيداً لها في الأعمال الفنية الأصيلة، فتوحات إبداعية متصلة بحياة الناس الاجتماعية، بعالم الإنسان الداخلي – بأحاسيسه وصبواته. لا يمكن أن تكون الفتوحات الفنية من حيث طابعها إشارات جمالية، لا تبرز كبديل لمواضيع أو سيرورات ما، بل تعكسها، ولا تعكس سماتها الخارجية، بقدر ما تعكس ملامحها وخصائصها واتجاهاتها العميقة.

من الخطأ الافتراض بأن الفتوحات الإبداعية الأصيلة من نتاج الفن الواقعي فقط. فيصور ويعمم سيرورات الحياة وعالم الناس الداخلي بأساليبهم ووسائلهم الخاصة فنانو مختلف الاتجاهات. وإذا ما تحدثنا عن التعميم الفني للشخصيات والصبوات الإنسانية فليس السيد، فيدرا، تشايلد هارولد وجان فالجان[١] بأقل أهمية من هاملت ودون كيشوت وراستنياك وخليستاكوف.

تبرز الفروق بين التعميمات الفنية الكبرى والإشارات الجمالية على صعيد آخر أيضاً. فيحمل التعميم الخلاّق معه دوماً شيئاً ما جديداً، غير متوقع، أما الإشارة فأقرب إلى تسمية العلاقات والتصورات المتكونة والراسخة، وطبيعي أن تكون هذه العلاقات والتصورات الثابتة متنوعة، ولا يعني رسوخها أنها جوانب في الحياة متسمة بالرجعية والمحافظة. فيدخل في عداد العلاقات والأفكار المتعارف عليها التي تدل عليها إشارات ظواهر تقدمية. وهذا ما سنتحدث عنه بالتفصيل في فصل خاص حول طبيعة الإشارة الجمالية.

مهما يكن تقييمنا للمبادئ العامة لسيميوطيقا الإبداع الفني، فإن الإشارات الجمالية قامت وتقوم في الأدب والفن. وفي حال رفضها أو الدفاع

---

(١) السيد وفيدرا: من شخوص المسرحيتين دعيتا باسمهما. وهما من وضع الشاعرين الفرنسيين كورني وراسين وتشايلد هارولد من الشخوص التي أبدعها بايرون. وجان فالجان من شخوص رواية البؤساء لفكتور هوغو.

عنها يجب ألا ننطلق من افتراضات متخيلة، بل من تحليل الوقائع والحقائق الواقعية. برزت الإشارات الجمالية وتبرز في أشكال وأنماط متنوعة، فلا تظهر بشكل مستقل فقط، بل ومن خلال علاقة وتماس مباشر أحياناً بالتعميمات الفنية الكبرى.

فتوحات فن عصر النهضة معترف بها. رأى فنانو هذا العصرِ الإنسانَ وصوروه، بالمقارنة مع أساتذة العصور الوسطى، بشكل جديد. فأعقب الغيبةَ والظلاميةَ والتركيزَ على العالم الآخر كهدف للحياة الحاضرة تمجيدٌ لقوى الإنسان الخلاقة، تغنٍ بالحياة على الأرض. بدا الإنسان في فن عصر النهضة بكل غنى مشاعره وعالمه الروحي، مفعماً بالطموح والآمال العريضة وحب الحياة. لكن من المعلوم للجميع أن القسم الأكبر من أعمال عصر النهضة الفنية قد استقى مواضيعه من الإنجيل والأساطير والحكايات الدينية ومن الميتولوجيا الإغريقية – الرومانية القديمة.

لقد انصبَّ اهتمام فناني النهضة على البورتريه (رسم الوجوه) والرسم التاريخي وحققوا في هذين الجنسين الفنيين فتوحات إبداعية كبرى. لكن لا ينفي ذلك الصلة الوثيقة القائمة بين فن النهضة وفن القرون الوسطى من حيث المواضيع والنماذج المصوَّرة. ويكفي أن نتذكر في هذا المجال لوحات رافائيل، ليوناردو دافنشي وغيرهما من فناني النهضة البارزين، ذات المواضيع الدينية أو المرتكزة بوجه عام على ثقافة الماضي. لكنْ تناولَ أساتذة النهضة المواضيع والأبطال من زاوية خصائصهم الإشارية فكانوا رموزاً بنوا على أساسها تصوراتهم الجديدة وتعميماتهم الفنية الكبرى. تلخصت عظمة فناني النهضة في أنهم خرجوا عن أطر التقاليد، تمردوا وفتحوا سبلاً جديدة للإبداع الفني. لم يكن رجوعهم للمواضيع والأبطال التقليديين من قبيل التغني والتمجيد، بل كان يهدف لفهم إرث الماضي الثقافي والفني في ضوء جديد، وكشف علاقته بالعالم. فعبّر فنانو النهضة عن فهم للحياة والإنسان مختلف تماماً عن فكر وعقائد القرون الوسطى.

كما يقود الاعتراف بالإشارية الشاملة للفن إلى الخلط بين العمل الإبداعي والمدون – Code يعوق إنكار السيرورات الإشارية فيه كشف سمات وخصوصية أشكاله ومظاهره المختلفة. وتبرز أحياناً وجهات نظرٍ تقول إنّ الفن قد كان منذ بداية نشوئه أشبه بالرمز – اللغز. لكن يناقض مثل هذه النظرات بشكل حاسم حقائق تاريخ الفن العالمي. فتُذهلُ الرسوم المكتشفة على الصخور وفي الكهوف والمغائر في بلدان العالم المختلفة والعائدة إلى العصر الحجري القديم بأمانتها ودقتها وصدقها الواقعي في تجسيد عالم الحيوان ومشاهد الصيد... إنه صدق التصوير المباشر لتلك الظواهر التي عنت الإنسان البدائي.

يشير القائلون بالطابع الرمزي للفن البدائي إلى أن لرسوم الكهوف والصخور طابعاً طقسياً – دينياً. فكان مصدرها، كما يطرحون، اعتقاد الإنسان البدائي بأن من شأن تمثيل الحيوانات والصيادين أن يمارس تأثيراً سحرياً على الكائنات الحية. لا توجد معطيات كافية، كما هو معلوم، لتأكيد النظرية السحرية، لكن حتى إذا سلمنا بهذه الفرضية لا يتغير من أمر التجسيد الصادق لظواهر الحياة الواقعية شيء. فيبقى هذا التجسيد مباشراً لجهة أن الناس الذين أبدعوا هذه الرسوم المختلفة لمشاهد الصيد صبوا وعملوا – وهذا ما يؤكده مضمونها – لنقل ملامح وخصائص المواضيع المرسومة بأمانة.

وتُلاحظ سيرورات مشابهة في الشعر حيث يطل في المراحل الأولى مصحوباً بالموسيقا والرقص كقاعدة علمة. فكانت الأهازيج الراقصة التي ظهرت في الطور المبكر لظهور الإنسان، كما يدل علم الاتنوجرافيا، مرتبطة بشكل وثيق بنشاطه العملي وبشروط وجوده. فأوضح الباحث أ. فيسيلوفسكي، مستنداً على وقائع تاريخية ثابتة، أن أهازيج الرقص، والحركات الإيمائية والألعاب في هذا الطور المبكر قد قامت وارتكزت على تجسيد مشاهد محددة

من الصيد والتقاط الثمار وجمع الطعام وغيرها من الأعمال، وعلى تصوير الصراع مع القبائل المجاورة.

في تكوّن نص الأغاني لعب دوراً جوهرياً، كما يشير أ. فيسيلوفسكي الارتجال المباشر كردٍ حيّ على الأحداث التي شغلت، بشكل أو بآخر، جماعة كاملة أو بعض ممثليها. وكثيراً ما شكل هذا الارتجال حديثاً حول الانطباعات المتعاقبة إزاء ما يصادفه الإنسان وكيفية فهمه لظواهر الواقع. ويتعرض النص المرتجل لاختبار الزمن فتسقط بعض عناصره وتترسخ أخرى. وهكذا شغل العكس المباشر للواقع مكانة هامة في فن مجتمع ما قبل الطبقات وفي مرحلة الرق.

إلى جانب ذلك من المعروف جيداً ما كان يتسم به الوعي الإنساني في مراحل تطوره المبكرة من تصورات طوطمية حول الطبيعة والعالم المحيط. ثم تطورت فيما بعد إلى أشكال شتى من الحكايات والأساطير. ولم تكن الميثولوجيا شيئاً ثابتاً قائماً مرة وإلى الأبد، بل يتعرض مضمونها وأشكالها إلى تغير مع مرور الزمن، فليست ميثولوجيا المجتمعين البدائي والطبقي متماثلة، علماً أنه تقوم بينها صلات داخلية. كما يجب ألا ننسى أن الأساطير ليست خاصة بالمراحل المبكرة للثقافة الإنسانية فقط، بل وتنشأ في عصر التطور الرفيع للعلم والتقنية.

أثرت الميثولوجيا كثيراً على مجالات نشاط الإنسان الروحي المختلفة، بما في ذلك الفن. لكنها مختلفة في هويتها وفي أشكال تأثيرها على الثقافة الفنية. فقد قال كارل ماركس ما يلي: «كانت الميثولوجيا الإغريقية أساس الفن الإغريقي، أي أن الفانتازيا الشعبية صاغت بشكل فني غير واع الطبيعة والعلاقات الاجتماعية». لكن الميثولوجيا الإغريقية كانت مختلفة جوهرياً عن الميثولوجيا المصرية القديمة، وليس من حيث خصائص مضمونها فحسب، بل وبهويتها وطابعها العام. وهكذا أشار ماركس إلى أنه «ما كان ممكناً أبداً أن يكون الفن الإغريقي ربيب الميثولوجيا المصرية». وأشار مكسيم غوركي إلى

أننا «نسمع في الأساطير مدى عمل الناس في تدجين الحيوانات، اكتشافهم الأعشاب الطبية واختراعهم أدوات العمل».

في الوقت نفسه لم تفصح الأساطير عن الإمكانات البناءة للإنسان وعن حلمه في السيطرة على الطبيعة، بل وعكست تصوراته حول قدرة القوى والظواهر الحقيقية الفاعلة في العالم. قدمت الفانتازيا الشعبية بروميثيوث، هرقل، لكن وكان من نتاجها أيضاً حورية الماء، عروس الغابات، جنية البحر، ومخلوقات شتى غامضة. إلى جانب ذلك كان العالم مملوءاً بالكائنات الحاملة سمات إلهية من مختلف المراتب.

كانت الأساطير والصور الميثولوجية «انعكاساً في عقول الناس لتلك القوى الخارجية المسيطرة عليهم في حياتهم اليومية – انعكاساً تتخذ فيه القوى الأرضية أشكالاً غريبة غير أرضية... وبرزت فيما بعد، إضافة لقوى الطبيعة، في الحياة قوى اجتماعية وقفت أمام الإنسان – قوى بدت له غريبة في البداية، غير مفهومة كقوى الطبيعة، ومثلُها سيطرت عليه بحكم ما تصوّرَه ضرورةً طبيعية[١]».

اشتمل كل من فن المجتمع الإغريقي القديم ومجتمع الرق على أساطير ذات مضامين مختلفة. تتميز الميثولوجيا الإغريقية مثلاً، بالمقارنة مع المصرية، في أن آلهة الإغريق «مؤنسنة»، ولم تنسب لها جوانب قوة فقط، بل وجوانب ضعف، في حين حصل لدى المصريين، إلى جانب عبادة الحيوانات، تأليةٌ للناس، فاعتبر الفراعنة بمرتبة الآلهة، بل وأرفع منها أحياناً.

حملت هذه القوى الإلهية مجسدة في الفن، طابعاً إشارياً. وكانت بالنسبة لأناس العالم القديم وحتى العصور الوسطى في عداد القوى الحقيقية التي لا شك بواقعيتها. وهكذا ارتبطت الإشارية هنا، قبل كل شيء، باعتراف إنسان ذلك الزمن بعدم القدرة على اكتناه جوهر هذه القوى العليا، وإدراك أسرارها

---

(١) كارل ماركس وفريدريك أنجلس – مختارات. ج ٢٠، ص ٣٢٨-٣٢٩ (باللغة الروسية).

الغامضة. لم يتمكن أي تصوير من نقل خصائصها الخفية المكنونة، بل ألمح أو رمز إليها.

من هنا انبثقت الحاجة إلى الرمزية في الميثولوجيا التي شاعت في فن العالم القديم والعصور الوسطى. لم تستخدم هذه الرمزية من أجل الإشارة إلى الظواهر الخفية فقط، بل وفي وصف المخلوقات الأرضية. ففي المنحوتات المصرية أشيرَ إلى خصائص الفراعنة الطبيعية بتصويرهم كأشباه آلهة، بتضخيم أشكالهم وبإدخال الطيور المقدسة كأجزاء مكونة في هذه المنحوتات ووجدت فكرة الجوهر الإلهي للفراعنة تعبيرها في إبداع أشكال «أبي الهول» – ومخلوقات برأس إنسان وجسم أسد. رمزت هذه الأشكال الخيالية بأحجامها الضخمة إلى قوة الملوك التي تتجاوز الحدود. لقيت الرمزية الميثولوجية تطويرها الواسع كذلك في الفن الهندي القديم. امتلك أهمية ومعنى خاصاً هنا «جانب القوة الروحية العليا القادرة المسيّرة لكل مظاهر الحياة، المؤثرة في كل أشكال الطبيعة، مجسداً في أشكال مرئية».

أما الخصائص الإشارية لظواهر الفن القروسطي، التي أتينا على ذكرها في مكان سابق، فقد حددتها أفكار العصر وطابع هذه المرحلة التاريخية التي لعب فيها دوراً هاماً الدين والكنيسة بمؤسساتها المختلفة. كتب حول ذلك أ. كاجدان – الباحث المختص بتاريخ الحضارة البيزنطية: «غدت الأساطير والرموز المسيحية نظاماً إشارياً خاصاً للعصر. تجسدت فيها قضايا كبرى شملت أمور العبادة وحياة الناس اليومية». نظر البيزنطيون إلى الفن – حسب إشارة كاجدان – «كتجاوزٍ لقشرة الأشياء الخارجية وبناء عالم خاص، قريب إلى أقصى حد ممكن من الفكرة – أي عالم رمزي[1]».

لكن سيكون من الخطأ الافتراض أن الرموز والاستعارات في فن العالم القديم والعصور الوسطى كانت كلها ذات أساس ميثولوجي – ديني.

---

(١) أ. كاجدان. الثقافة البيزنطية، ص ١٦٦ (باللغة الروسية).

فكثيراً ما حملت الاستعارة إما طابعاً أخلاقياً – محلياً أو اجتماعياً واضحاً. وكان أبطال الميثولوجيا في الغالب بمثابة الفتوحات الفنية. فمعلوم أن الفن الإغريقي يضرب بجذوره في الميثولوجيا وأعطى صوراً فنية ذات قوة هائلة. فإضافة إلى بروميثيوث وهرقل ثمة أبطال وشخصيات أخرى كثيرة قامت على أساس ميثولوجي وغدت في متناول الثقافة العالمية، من بينهم أخيل، أورفيه، ميديا، أوديسه وغيرهم. اكتسبت هذه الصور الميثولوجية باشتمالها على سمات إنسانية حية في مؤلفات الكتاب الإغريق شمولية وقوة التعميمات الفنية الضخمة.

تتسم فنون شتى البلدان، إلى هذا الحد أو ذاك، بأنسنة الصور الميثولوجية. ففي الفن الهندي القديم، رغم التأثير القوي لأفكار العنف وروح الانتقام، نلاحظ في الأعمال الفنية سيرورات مشابهة، خصوصاً في أعمال المدرسة المختورية فيما بين القرنين الأول والثاني قبل الميلاد. وفي الفن الروسي القديم يبرز، وإن في شكل آخر، اقتراب الصور الميثولوجية – الدينية من الصبوات الإنسانية. نرى ذلك في أيقونات أندري روبلوف التي تعتبر إحدى روائع الفن العالمي. لا يقوم البعد الإنساني هنا في شكل تغنٍ بما هو حسي، أرضي متعارض بهذا الشكل أو ذاك، مع الزهد الديني، بل في شكل إفصاح عن أساس فكري – روحي عميق. تنطوي أشهر إيقونات روبلوف، كما هو معروف، على رموز دينية معقدة. لكن يكمن خلف ذلك كله التطلع الإنساني من أجل الصفاء الروحي والنفسي، من أجل الهارمونيا والمثل الأعلى.

وحتى في فترة ة تأثير الميثولوجيا على الفن لم يكن البعد الديني كل شيء في الصور الميثولوجية – الدينية. ففي العصور الوسطى حمل الفن الشعبي بواقعيته العفوية وإفصاحه عن تناقضات اجتماعية وعن احتجاج وتمرد، وإن في شكل غير واع بما فيه الكفاية، ضد الإقطاع – حمل أبعاداً أخرى. لم تكن الثقافة الفنية الشعبية معزولة عن الفن الميثولوجي – الديني، فقد تأثرت به، لكنها مع ذلك لم تفقد أصالتها، أساسها الشعبي. تبدو هذه

الخصوصية بوضوح حيث يسود الرمز، إذ تكون مشابهة الفن الشعبي للفن الميثولوجي – الديني هنا خارجية فقط. ونلمس هذه الظاهرة في الفولكلور وفي الغناء الشعبي. لكن للرمز هنا طابعٌ آخر مختلفاً تماماً.

فإذا نظرنا إلى الغناء الشعبي الروسي مثلاً وجدنا أنه غني بالرموز المغترفة من الطبيعة والوسط المحلي. فشجرة التفاح المزهرة رمز للفتاة الشابة – رمز الشباب والجمال. أما النسر فيجسد الشجاعة والقوة، يعني أحياناً الشاب – العريس أو الإنسان المقدام بوجه عام. يُستخدم الوقواق كرمز للمرأة الوحيدة التي تجتر أحزانها. ويعني عصفور الدوري السعادة والحب والسرور، أما الغراب فنذير الشؤم والمصيبة والفراق. وكان الصفصاف الباكي رمز المصير المحزن وبؤس المرأة المتزوجة في الغناء الشعبي الروسي. كما تشغل مظاهر الطبيعة كرموز دالة مكاناً هاماً في شعر الشعوب الأخرى.

رأى أ. فيسيلوفسكي جذور الرموز الطبيعة في المقارنات الشعرية، في تشبيهات الأحاسيس والأفعال الإنسانية بظواهر الطبيعة التي تشكل سمة أساسية في الغناء الشعبي. إن العلاقة الدينامية للرمزية الطبيعية بالتشبيهات والكتابات التي تمتلك أساساً مادياً واقعياً في الحياة يشير إلى أصلها اللامورفولوجي.

تمتلك هذه الرمزية الطبيعية طابعاً إشارياً أيضاً، علماً أنها هنا إشارية مختلفة عن الرمزية الميثولوجية. يتصل الرمز في هذه الحالة بظواهر واقعية، بحالات بسيكولوجية، ويطل هنا كمعنى، كمسمى فقط، يبقى إشارة ثابتة، دائمة لا يمس الخصائص الجوهرية الداخلية لهذه الظواهر والحالات ولا التغيرات والتحولات التي تتعرض لها. لكنه يعتبر – وفي ذلك سمته الهامة – أحد وسائل الكشف الصادق للناس وعالمهم الروحي.

اكتسب تطوراً واسعاً في الفن في مختلف العصور المجاز Allegory الذي برز كالرمز، كأداةٍ دالة على هذه أو تلك من التصورات عن العالم، كظاهرة

إشارية. فاستطاع الشعر البطولي بواسطته أن يشد قلوب الناس وأسماعهم، إذ عكَسَ دوافعهم وأفكارهم وعاداتهم مفصحاً عن جوهرها الداخلي المكنون.

لقيت القصص المجازية انتشاراً واسعاً في مرحلة الكلاسيكية وأعطى فن القرنين السابع عشر والثامن عشر شكلاً خاصاً لها يمكن وصفه بالشكل العقلاني. عمل الفنانون الكلاسيكيون، انطلاقاً من فكرة الدور الرائد للفكر والعقل في حياة المجتمع، إلى التعبير عن المبادئ والمقولات الخالدة للوجود الإنساني، حاولوا كشف الأسس العامة البارزة في الحياة الاجتماعية والروحية للناس. من هنا بالذات انبثقت الحاجة إلى عكس الأسس والمبادئ العامة مثل الرجولة، العدالة، الحب، الكراهية، الرياء، الشفقة، الحسد، الغيرة، الخبث، الإيمان، الأمل وغيرها من خلال تجسيدها عبر صراعات حياتية.

بالقدر الذي كانت القصص المجازية تقوم بوظيفة تمثيل المقولات والمفاهيم المجردة، بقدر ما كانت تنطوي على خصائص إشارية واضحة. وكلما ابتعدت الشمولية العقلانية كلما برزت بحدة أكثر الخصائص الإشارية. لكن حتى الجانب العقلاني التجريدي يرتدي في أعمال الفنانين الكبار غالباً خصائص أصيلة حية قادرة على إعطاء تأثير جمالي حقيقي وذلك بسبب استخدامهم الناجح للمجاز.

لدى دراسة السمات الإشارية في فن الكلاسيكية يجب أن نشير إلى أنه لم يحددها التطلع والسعي إلى إعطاء تجسيدات إنسانية للخير والشر، بل وتلك التقييمية التي اتسمت بها عموماً الكلاسيكية. قامت التقييمية على صعيد نظرية الفن وفي التجربة العملية الفنية كذلك. كان يخرقها على الدوام الفنانون الكبار. لكنها لم تسقط كسمة، كقانون أو معيار فني خاص بالعصر. لقد قاد نظام القيم الصارم الذي صاغته الكلاسيكية إلى تقليد النماذج السابقة بشكل باهت وإلى تكرار ما قيل وعُبّر عنه مراراً. وعنى ذلك تنامي دور الإشارات الجمالية وشحّ الفتوحات الفنية. لكن لم تأخذ هذه السيرورة بالطبع طابع الشمول. بل برزت كاتجاه محدد في التطور الفني للعصر.

بين الإشارات الجمالية التي ظهرت في المراحل التاريخية المختلفة تثير اهتماماً كبيراً بالطبع الظواهر الإشارية في ثقافة القرن العشرين الفنية. هنا يمكن ملاحظة سيرورات مختلفة للغاية ومرتبطة بعضها في بعض. وتتمثل من جهة أولى بالولع بالرمز اللاواقعي المتسامي الذي لا يتسم به الاتجاه الرمزي فقط كظاهرة عالمية، بل والعديد من التيارات الأخرى في الفن المعاصر؛ كما تتمثل هذه السيرورات من جهة أخرى بكليشهات Stereotype الفن التجاري الجماهيري.

أشار منظرو الرمزية وفنانوها على الدوام إلى أن السمة المميزة للفن الرمزي النفاذ إلى أسرار العالم الكائن خارج إطار المحسوس. ويرون أن الحدسَ هو السبيلُ الوحيد لإدراك هذه الأسرار، أما الرمز فوسيلته الرئيسية. رفعت الرمزية عالياً، بالمقارنة مع عقلانية عصر الكلاسيكية، لواء الحدسية اللاعقلانية التي تقترب في بعض حدودها من الصوفية. وبصرف النظر عن كل التطلعات الخلاقة لكتاب رمزيين معينين يشكل التركيز الخاص على أسرار عالم الإنسان الداخلي وإبداع رموز ذات طابع بسيكولوجي ذاتي لا عقلاني السمة المميزة للرمزية كتيار فني.

يلتقي الابتعاد عن كل ما هو عادي وقائم في حياة الناس اليومية مع التنظيرات والأعمال الفنية للرمزيين في التأكيد على الطابع النخبوي لفنهم. ويشير اندفاعهم صوب المجهول واللانهاية وكذلك خصائص لغتهم الفنية إلى أنه موجّه إلى قلة من الناس – إلى النخبة. كتب حول هذا الموضوع فياتش إيفانوف ما يلي: «لا يكون الرمز حقيقياً وأصيلاً في الواقع إلاّ عندما يكون لا متناهياً وبدون حدود في معناه، إلا عندما يوحي ويلمح من خلال لغته السحرية الخاصة إلى ما هو أبعد من حدود المعنى الخارجي المعروف للكلمات[1]».

---

(١) فياتش إيفانوف. مقالات، ١٩٠٩، ص ٣٩ (باللغة الروسية).

يلح فياتش إيفانوف بشكل خاص على الطابع الهيروغليفي واللغزي للرموز. فصرح بأن «الرمز معلومة «ملغزة» تقرأ بعد العثور على مفتاحها[١]». وفي لا نهاية وهيروغليفية الرمز – الصور تبرز، برأيه، إشارية ظواهر الفن الرمزي تلك المعبرة عن الطابع اللاعقلاني. لم تقدّم الرمزية، التي ركزت بشكل شديد على النبوءات الميتافيزيقية «أساطيرها»، علماً أنها برزت وتبرز بكثرة في المجتمع البورجوازي المعاصر. ومن خلال ولعهم بما هو فوق الطبيعي، صاغ الرمزيون، دون أن يصوروا مقولات ميثولوجية جديدة، نظام إشاراتهم الجمالية المعقدة، الدالة على أفكار وتصورات قائمة في المجال الذاتي الصرف.

أشار إليس أحد منظري الفن الرمزي إلى ما يلي: «... يميل الرمز دوماً إما إلى تجريد الظاهرة لتغدو حلماً صرفاً أو إلى تغيير شكلها الطبيعي فتتحول إلى ضرب من الفانتازيا، وإما إلى الترميز لتصبح ضرباً من المجاز. ويحصل ذلك لأن الرمزية المحلّقة منقطعة عن الواقع وديناميته. يتمتع الفنان، بولوجه عالم الميتافيزيقيا بحرية غير محدودة، غير مقيدة بشيء تؤدي إلى ضباب من الخيال كثيف، أو إلى «بروكستية» (نسبة إلى أسطورة سرير بروكست)». ويقول إليس في موضع آخر ما يلي:

«... تعاني الروح الخلاقة المبدعة المنقطعة نهائياً عن الظواهر المحسوسة وعن مجال التجربة العملية عذاباً هائلاً لعدم إمكانية التعبير بلغةٍ مفهومة للآخرين عن نبوءاتها واكتشافاتها لأنه لا معنى لأي إبداع فني بدون شكل ولأي شكل بدون مادة محسوسة. في هذا الحين يبرز وسواس شيطاني لإعطاء معادل للمعاناة ولمعطيات الحالة الداخلية بصيغة رمزية مجازية متسمة بالحسم والقطعيّة فتتحول الرمزية عندها إلى شبه نص ديني[٢]».

---

(١) نفس المصدر السابق، ص ٢٤٧.

(٢) إليس. الرمزيون الروس. موسكو ١٩١٠، ص ٢٢٨.

أشار إليس بأمانة ودقة، برأينا، إلى التناقضات الداخلية للرمزية، إلى جذور تلك الظاهرة التي يجدر تقييمها من مواقع السيميوطيقا كسيرورات إشارية. لكن لا تقتصر الخصائص الإشارية للفن الرمزي على النبوءات الميتافيزيقية، بل وتشمل نفخ الحياة في الحكاية والأسطورة القائمتين بشكل واسع في أعمال الرمزيين. فأظهر الكتاب الرمزيون تعلقاً قوياً بالأسطورة كجنسٍ فني متميز.

يميّز البحث عن «واقعٍ» آخر جديد مختلف مبدئياً عن ذلك الواقع العادي تيارات كثيرة لما يُدعى بالفن الحديث. كتب أندري بريتون أحد مؤسسي السريالية ما يلي: «تستند السريالية على الاعتقاد بوجودٍ رفيع لأشكال معينة من الإحساسات – التداعيات كانت مهملة قبلاً، على الاعتقاد بالقوة الكلية للخيال – الحلم. تسعى بشكل نهائي إلى نسف كل الآلية البسيكولوجية والحلول مكانها في حل القضايا الحياتية الرئيسية[١]».

إذا كان الرمزيون قد حاولوا استبصار «واقع» آخر في عالم سام فإن السورياليين اعتبروا شتى الهلوسات والخيالات والتداعيات المركبة والحالات النفسية الشاذة حقيقة أصيلة و«واقعاً» صحيحاً. وكثيراً ما تتقارب وتتداخل مع بعض في فن الحداثة كل هذه الأشكال والحالات المختلفة. ففي اللامعقول Absurd ينم الاغتراب والتشتت الداخلي للفرد – حسب رأي دعاته – عن الاغتراب الملازم أبداً لكل الكون ولكل ما يحصل في العالم. لكن الرمزية والسوريالية، بهذا الشكل، كلاهما يعني في النهاية رفض التعميمات الفنية ويدل على هيمنة الإشارات الجمالية المجسدة لتصورات وأفكار وهمية.

لكن سيكون من الخطأ التأكيد بشكل جازم على أن الرمزية والاتجاهات اللاواقعية الأخرى السائدة في فن القرن العشرين لا تعرف أو لم تعط تعميمات إبداعية كبرى. فالفنانون العباقرة الذين اعتنقوا مبادئ الرمزية

---

(١) André Breton. Les manifestes du Surrealisme Paris 1946, P. 45.

والتكعبية والسوريالية وغيرها من التيارات الفنية الطليعية، رغم محاولات الابتعاد عن الحياة واللجوء إلى عالم الأسطورة، تأثروا ويتأثرون جدياً بالحياة الاجتماعية. ووجد هذا تعبيراً له، وبشكل جلي جداً أحياناً في أعمالهم، أسفر عن نتائج إبداعية رائعة، أعطى ثماراً جيدة.

لا تتجلى هذه النتائج الخلاقة من خلال تناول المواضيع للواقع الاجتماعية فقط، بل وفي كشف عالم الإنسان الداخلي. فيبرز من خلال الصراع مع رموز غريبة لا معقولة تجسيد عميق لأحاسيس إنسانية حقيقية. ويجب ألا ننسى أن نغمات الأسى والتمزق والاغتراب والقلق إنما تحدد سيرورات معقدة لتطور السيكولوجيا الاجتماعية الفردية. وإن تصوُّرَ التيارات اللاواقعية، بما في ذلك تيارات القرن العشرين، كتيارات متجانسة معزولة تماماً عن تأثير الحياة القوى مخالف للحقيقة والواقع.

يتسم بخصائص إشارية، وبقدر كبير الفن التجاري الجماهيري الذي ينشأ في ظل رعاية الاتحادات الرأسمالية الكبرى. يجسّد هذا الفن أفكار الأيديولوجيا البورجوازية ويشكل الابتذال – الكليشية Stereotype سمته المميزة. يطرح هذا الفن أيضاً «أساطيره» لكن ذات الطابع الاجتماعي هنا، والتي تدعي الصدق الكامل والدقة التامة. إحدى أساطير هذا الفن الأساسية اعتبار نمط الحياة البورجوازي الإنجاز الرفيع للحضارة الإنسانية، رمز المساواة والديمقراطية والحرية والازدهار. تجد هذه الأسطورة تعبيراً لها في آلاف الأفلام والمسلسلات السينمائية والتلفزيونية والروايات والقصص وغيرها التي تتحدث عن حكمة ونبل وإنسانية السادة المالكين في المجتمع الرأسمالي. عن السلام الطبقي والوئام وتكافؤ الفرص الذي يحققه بين جميع الناس وعن تفوق العرق الأبيض على جميع العروق الأخرى... الخ.

قدّم الفن التجاري الجماهيري أبطاله ذوي الملامح الأساسية المعلومة والذين يتكررون مع بعض التغيير في أعمال هذا الفن المختلفة. ازدهرت على مدى بضعة عقود مثلاً سلسلة أفلام الكاوبوي، أفلام الرعب، الروايات البوليسية التي عبّرت عن شتى أشكال الشذوذ الإنساني.

يؤلف مثلَ هذه السلاسل عموماً كتابٌ مختلفون، لكنهم يخضعون كقاعدة عامة لقوانين عامة واحدة يفرضها طابع هذا الجنس أو ذاك ذي المواصفات المعروفة. لكن ويحصل أن ينشئ بعض الفنانين، وبنتيجة جهود فردية جنسهم الخاص. نذكر هنا على سبيل المثال الكاتبة الأمريكية أجاتا كريستي صاحبة الروايات البوليسية الشهيرة التي بلغت قرابة ثمانين رواية والمكتوبة جميعها على نمط واحد وتربطها قوانين فنيّة واحدة.

تصور سلاسل الأعمال الأدبية والأفلام هذه، الحياة في أشكال الحياة ذاتها. فنراها لا تجسد الكليشهات الفنية القائمة في الحياة الواقعية وعلاوةً على ذلك فهي لا تدل أيضاً على مواضيعها وسيروراتها لسبب بسيط هو أن الواقع المصوَّر في مثل هذه الأعمال متخيل، مركّب. وفي مثل هذه الحالات تصبح الكليشهات الفنية كإشارات لتصورات وأفكار بعيدة عن الحياة الحقيقية.

لكن لماذا تعطي الإشارات الجمالية هنا في الغالب تأثيراً فنياً قوياً؟ هنا يجدر التنويه قبل كل شيء إلى أنه لا تستهوي الناس الحقيقة الحياتية فقط، بل الأوهام والخيالات أيضاً، لا تشدهم الحقائق الثابتة بل والافتراضات والأمنيات أيضاً. بالطبع ليس الوهم هنا مرادفاً للحلم ولا الأمنيات مرادفة للزيف. لكن هذا لا يغير على الإطلاق من الحقيقة التي تشير إلى أن شتى أشكال التحليق بعيداً عن الواقع يثير كما الحقيقة الحياتية عواطف وأحاسيس الناس. وتنسحب هذه الموضوعة الصحيحة في إطارها العام على ظواهر الفن.

لا يجدر أن نستخلص من هنا بأي حال من الأحوال بأنه ليس للحقيقة الحياتية أهمية حاسمة في الإبداع الفني الأصيل. فمهما كانت الأوهام كبيرة ومهما طال أمدها لا تستطيع إلغاء أهمية وقيمة الحقيقة. وإن التأثير العاطفي، الناجم عن هذا العمل الفني أو ذاك المجسّد أوهاماً وصراعات دارجة، مع كونه أحد جوانب السيرورة الفنية، لكنه لا يعكس أعماقه، لا يتطابق دائماً والخصائص الداخلية للعمل، بل يتعلق بعوامل أخرى عرضية رديفة.

فتصدر روايات أجاثا كريستي وسيمنون في بلدان عديدة بطبعات متلاحقة وتلقى رواجاً أكثر من أعمال تشيخوف وأناتول فرانس على سبيل المثال. لكن هذا لا يعطينا الحق بالاستنتاج في أن أجاثا كريستي وسيمنون قد قدما للإنسانية ما هو أهم وأكبر قيمة بالمقارنة مع ما أعطاه أناتول فرانس وتشيخوف. فالأهمية الاجتماعية – التاريخية والجمالية لظواهر الفن وشهرتها أمران مختلفان كما هو معلوم.

لكن كل ذلك لا يوضح بشكل كاف سيرورات تأثير الإشارات الجمالية وخصوصاً تلك التي يمكننا تسميتها بكليشهات فنية. فمع التأكيد على الدور الهائل الذي يلعبه التجديد والفتوحات الإبداعية في تطور الفن، لا يجوز التقليل من أهمية الأشكال والمنطلقات التقليدية في ذلك. يستلفت الانتباه في هذا المجال رأي بعض الباحثين الذين يعطون أهمية خاصة للأساليب العامة وطرق التناول المعهودة. كتب الباحث الأمريكي ن. فراي ما يلي: «يعطينا كل تاريخ الأدب إمكانية النظر إليه كمجموعة بسيطة محدودة نسبياً من المعادلات التي يمكن دراستها والرجوع إليها في الثقافة البدائية... ونلمس تكرار هذه المعادلات البدائية لدى كبار الفنانين الكلاسيكيين، كما يمكن اعتبار الرجوع إليها اتجاهاً عاماً[١]».

لا يجوز الموافقة مطلقاً على التسليم بدور شامل وحاسم للمادة التقليدية في تاريخ الفن. لكن مما لا شك فيه – وهذا ما أردنا الإشارة إليه – وجود إشارات جمالية حية دالة على علاقات أو تصورات تقليدية – ثابتة، وذات وظيفة اجتماعية. وإن ما يكفل حياة هذه الإشارات الجمالية إنما هي قوة الأحاسيس والأفكار المرتبطة بها والمؤثرة على عقول ونفوس الناس. تشكّل الإشارة الجمالية الدالة على موضوع محدد أو مجموعة تصورات، وإن كانت وهمية، نقطة تقاطع وتلاقي عواطف وأفكار. وكلما كان تأثير ما تعنيه أو تدل عليه أقوى كلما كانت «حياتها» أغنى وأطول. وأبلغ مثل على ذلك الإشارات الجمالية المتعلقة بالعقائد الدينية.

---

(١) N. Frye. Anatomy of Criticism. Princeton, New Jersey, 1957, P. 17.

عدا ذلك تمتلك أهمية كبرى في هذا المجال سمات الإشارة الجمالية ذاتها. فمع كل الفروق والاختلافات بين الإشارة الجمالية والنموذج الفني المركّب ثمة بينهما شيء عام مشترك. يتجلى هذا بوجه خاص في أن الإشارات الجمالية تتسم أيضاً بخصائص غير عادية. ولا شك في أن سعي الإشارات الجمالية للتأثير على خيال القراء والمشاهدين، إدهاشهم ومسّ الأوتار الحسّاسة لنفوسهم يبرز بوضوح في بنية هذه الإشارات. ويمكن أن يتجلى ذلك بدرجة أقوى مما هو عليه في بنية الأعمال الواقعية التي يغدو التصوير الفني الواسع للواقع مصدر تأثيرها الجمالي.

يدرك ما هو تقليدي، بدون شك، بشكل أسهل وأسرع. لكن كما تثير الإشارة الجمالية الأحاسيس والعواطف يقترن عادة التقليدي العادي بما هو خارق واستثنائي. وهذا ظاهر بوضوح في الإشارات الجمالية ذات المضمون الديني وفي نماذج الفن التجاري الجماهيري. فالمغامرات الخارقة في أفلام الكاوبوي والحالات المصطنعة والحبكات المثيرة «المركّبة» في الميلودراما والمطاردات المرعبة في الأفلام والروايات البوليسية وشتى أشكال الشذوذ التي تمتلئ بها أعمال مختلف الأجناس إنما تهدف لغرضٍ واحد هو إثارة وإدهاش القراء والمشاهدين. «يُلحق» ما هو خارق بالعمل الذي يكتسب بنتيجة ذلك صورة الظاهرة الجمالية المثيرة. لكن لا يحدد مثل هذا التركيب، بالطبع، بنية الإشارات الفنية بالكامل. فهذه البنية تختلف باختلاف النماذج المتنوعة لهذه الإشارات وتحتاج إلى دراسة مستقلة.

- ٧ -

كما أن الإشارات الجمالية ليست رموزاً وحسب، كذلك وظيفة الرموز غير محصورة على الإطلاق بحدود مجال الإشارات الجمالية. وأشار هيغل في حينه إلى الطابع المختلف للرموز، إلى اختلاف أو بالأحرى غنى دورها في الفن. أعطى تعريفاً مميزاً للرمز الذي «ينطوي في شكله الخارجي على

مضمون ذلك التصور الذي يرمز إليه». وأشار إلى أن الرمز «لا يجب أن يدل، معكوساً في الوعي، على ذاته كمادة محددة، بل أن يشير إلى تلك الخصيصة العامة التي ينطوي عليها معناه[1]».

كثيراً ما تشكل صور الفن الميثولوجي – كما أشرنا سابقاً – تعميمات فنية كبرى. ويتعلق هذا، بشكل خاص، بالرموز المستخدمة في الفن الرومانتيكي التقدمي والواقعي. فمن المعروف جيداً أننا نصادف هنا غير قليل من الرموز ذات الأصل الميثولوجي والتي تكتسب، باستخدامها في نظام جمالي آخر مختلف الطابع، معنى آخر. ويمكن ذكر العديد من الأعمال، بما في ذلك الأدبية، تشغل فيها هذه الصور – الرموز مكانة هامة وحتى مركزية ممثلة تعميمات إبداعية عظيمة الأثر. نذكر على سبيل المثال «الفردوس المفقود» – جون ملتون، «فاوست» – غوته، «حب الملائكة» – توماس مور، «ديمون» – ليرمنتوف، «أغنية الغابة» – ليسيا أوكراينكا وغيرها.

تفقد الرموز المأخوذة من الميثولوجيا في هذه الأعمال طابعها القديم اللاعقلاني المعهود. تصبح تجسيداً لظواهر وقوى العالم الواقعي. تتعرض الرموز الميثولوجية، من خلال احتكاكها الوثيق بالحياة والواقع الفعلي، إلى تغيرات كبرى تشمل حتى سماتها الأساسية. فليس (إبليس) Lucisferre رمزاً مجسداً للشر والكفر والخراب وحسب، بل كائناً يتسم بإحساس الحب إزاء الناس، كما ويبرز أحياناً كمعبرٍ عن الاحتجاج العنيف ضد اللاعدالة والظلم الاجتماعي.

مع ذلك تبقى الفروق والاختلافات الكائنة بين الرموز الواقعية «العادية» من جهة وبين رموز الميثولوجيا من جهة ثانية قائمة في هذه الحالة. ولا يتجلى ذلك في درجة «واقعيتها» بقدر ما يتجلى في طابع التعميم الفني. «فالخصيصة العامة» التي تكلم عنها هيغل في الرموز ذات الأصل

---

(١) هيغل. مختارات، ج ١٢، موسكو ١٩٣٨، ص ٣١٤ (باللغة الروسية).

الميثولوجي تتكشف بشكل أكثر صراحة ومباشرة مما هو في رموز الأعمال الواقعية والرومانتيكية. فإذا كان الأمر العام أو النموذجي يبرز في هذه الأخيرة عبر الطابع الفردي والخاص، فإنه في الرموز الميثولوجية متمثل في سماتها وخصائصها المركزية المعروفة مباشرة.

عدا الرموز المتصلة، بهذا الشكل أو ذاك، بالميثولوجيا انتشرت في الفن الواقعي وبشكل واسع نسبياً رموز نشأت وقامت على أرضية الحياة الواقعية. ونذكّر هنا بقصيدتي ليرمنتوف: «الشراع» و«السحب»، وبقصيدة بوشكين «أريون» وبرموز توتشيف، وإبسن وكورلينكو وهاوبتمن الفنية وبالرمزية في الأدب الاشتراكي – في أعمال بريخت، نيرودا ميجلايتس وغيرهم من كتّاب عصرنا، وبرموز فن النحت المعاصر.

تتميز الرموز الواقعية بغنى وتنوع كبير، وليس بمضمونها الملموس، بل وببنائها الداخلي أيضاً. يمثل الرمز في العمل الواقعي أحياناً استعارة متكاملة تعرف من خلال تجسيدها. مثال ذلك قصيدة ليرمنتوف، «السحب» التي يستعير فيها الشاعر حالة، «مصير» السحب الراحلة المهاجرة أبداً ليقارن بها مصير بطله الذي لا قرار ولا راحة له – لكن وبما أن المقارنة معقودة بشكل تلميحي وخاطف، وصورة «الراحلين» مطروحة بمضمونها الكامل المستقل لذا يتكشف رمز السحب بمعنى أعرض وأشمل من مصير ومعاناة فرد معين.

تعتبر الصور الرمزية بأشكالها المختلفة وسيلة فعالة جداً للكشف الواقعي للحياة. تثير الاهتمام من هذه الزاوية بشكل خاص بعض مسرحيات برتولد بريخت الذي تعبّر أعماله بشكل واضح عن ولع بالتصوير «اللامباشر» للواقع. ففي سعيه لاكتشاف وترسيخ سبل جديدة للتجسيد الفني للمادة الحياتية وإكسابها صبغة تعميمية واسعة قدم ب. بريخت مسرحيات أشبه ما تكون «بالأمثولة» Parabola مثل «يوهنا قديسة المسالخ»، «الرؤوس المستديرة والرؤوس المدببة»، «محاكمة لوكولوس» «الإنسان السيتشواني الطيب»، «دائرة الطباشير القوقازية».

يبني بريخت مسرحياته هذه على أساس «تشخيص» مواقف محددة في الحياة أو خصائص للناس. لكن ليس هذا تجسيداً للخصائص والمواقف الإنسانية ذا طابع سكوني مغلق، بل كشفاً دينامياً لصراعها مع الظروف الحياتية ولتناقضاتها الداخلية. وهكذا ففي «الإنسان السيتشواني الطيب» «شُخصت» الطيبة الإنسانية، الرغبة في مساعدة الآخرين، وكذلك بسيكولوجيا المالك الصغير – حذره وتوجسه الدائم. أما «دائرة الطباشير القوقازية». «فتشخص» عاطفة الأمومة والتضحية بالنفس اللتين تدخلان في صراع مع القسوة والأنانية والغدر. وهكذا يغدو أبطال المسرحيات، مع احتفاظهم بالخصوصية الفردية، رموزاً من نمط خاص لحالات ومواقف حياتية.

ثمة في الفن الواقعي، عدا ذلك، تعميمات فنية تقوم، نظراً لشموليتها، لقوتها وتماسكها الداخلي مقام الرموز. مثال ذلك مجموعة موخينا النحتية الجامعة «العامل والفلاحة». ففي هذه المجموعة النحتية يمتلك كل شكل سمات واقعية حية ويعطي بشكل معبر جداً صورة تعميمية لإنسان العصر. يشكل هذا التمثال بمجمله رمز اتحاد العمال والفلاحين وبشكل أوسع رمز قوة الوطن البناءة في آن واحد.

يُنظر أحياناً إلى الرموز المستخدمة من قبل أساتذة الفن الاشتراكي كشيء ممكن، لكن غير مستحب في الفن التقدمي لعصرنا. لكن إذا ما نظرنا باهتمام إلى أعمال فناني العديد من البلدان الاشتراكية ليس من الصعب أن نرى أنّ الأمور غير ذلك تماماً. فعندما تتطور هذه الأعمال على أساس المبادئ الواقعية يلعب الرمز، كوسيلةٍ لتعميم الواقع، دوراً هاماً. لا شك بأن ظواهر كثيرة من تلك التي يصادفها إنسان العصر الحديث تتطلب أشكالاً جديدة من أجل كشفها والتعبير عنها فنياً ومن ضمنها الرمز. وحول هذه النقطة يجدر أن نأخذ بعين الاعتبار وعلى الدوام الفهم المختلف للرمز في كل من علم الجمال المثالي والماركسي، وكذلك – وهذا هو الأهم – وظيفته المختلفة في كل من فن الحداثة والفن الاشتراكي. فإذا كان الرمز في أعمال دعاة الحداثة المتطرفة يعني القطيعة مع ما هو واقعي، ويقوم كأداة تعبير عن

الإحساسات والتصورات الذاتية جداً، فإنه في أعمال الفن الاشتراكي يكشف ويستوعب السيرورات الفعلية للواقع.

من المعروف أن التصوير «اللامباشر» للواقع لا يقتصر على استخدام الرمز. فقد صاغ ليف تولستوي أساليب لتجسيد الحياة عبر وجهات نظر أبطاله، ولم تغد فتوحاته الإبداعية في متناول الفن الاشتراكي المعاصر فحسب، بل وفي متناول أحد أشكال الفن الفعّالة – السينما المعاصرة.

ليس العكس «اللامباشر» للواقع بأشكاله المختلفة والذي اكتسب اعترافاً واسعاً في الفن التقدمي المعاصر مرادفاً للإشارات الجمالية، إذ يعتبر أحد أساليب التعميم الفني للحياة. وفي الفن الواقعي لا يدخل العكس «اللامباشر» في صراع مع أوجه وأشكال التعميم الفني الأخرى، وبخاصة مع مذهب النزول إلى ساح الحياة الذي يعتبر مبدأ أساسياً ومحدداً للثقافة الاشتراكية. تقع رموز الفن الواقعي في تفاعل حي مع كل أدوات وأساليب المعرفة الفنية للعالم. لذا لا يمكن أن يقوم تطور وتعقيد أشكال الاستيعاب الفني أبداً كحجة في صالح الأساس أو الأصل الإشاري للفن، ولا كدفاع عن الاستخدام الواسع للإشارات الجمالية الذي يراه البعض السمة الأساسة الهامة للثقافة الفنية المعاصرة.

– ٨ –

من وجهة نظر السيميوطيقا الشاملة يمتلك كل شيء في العمل الفني الإشارات الجمالية ذاتها، لغة الفن، أدوات وأساليب تجسيد الإشارات أيّاً كان – طابع العرف، الاتفاق العام Convention. فلا تكتسب الظواهر الجمالية معناها الموضوعي بفعل علاقاتها مع الواقع، بل بفضل وظيفتها كأدوات تواصل وبنتيجة الاتفاق الاجتماعي العفوي الذي يتشكل مع الزمن.

من جهة ثانية يميل «المعرفيون» Gnosiologists غالباً للنظر إلى بنية الأعمال الفنية وإلى تطور الفن بالكامل، قبل كل شيء، من مواقع معرفة

الواقع. طبقاً لآرائهم ليست عناصر العمل الإبداعي والمراحل التاريخية لحركة أشكال الثقافة الفنية سوى حلقة في السيرورة المعقدة لإدراك العالم، ويجب النظر إليها من وجهة النظر هذه فقط.

لا شك أن كلا التناولين المذكورين أحادي الجانب. فلا جدال برأينا في أن علاقات الفن بالواقع تشكل أساس غناه وحياته الفعلية. إلى جانب ذلك سيكون من الخطأ تماماً الافتراض بأن وظيفة الفن كأداة تواصل لا تحدد شيئاً في مضمونه وفي أدواته ووسائله التصويرية والتعبيرية. فلا يمكن بأي حال من الأحوال الاعتراف بسلامة الفكرة التي تنظر إلى الوظيفة «التواصلية» للفن كعنصر ثانوي ناتج عن دوره أو وظيفته المعرفية.

إن الانتقاص من أيّ من هذين المنطلقين أو (معارضة أحدهما بالآخر) على طول الخط غير مسوّغ أبداً خصوصاً عندما يكون الحديث حول الفن الواقعي. لكن لا يجدر أن نستخلص من ذلك عدم وجود فوارق بينهما، فغالباً ما نصادفها في تاريخ الفن العالمي. وقد اشرنا في حديثنا عن الأنماط المختلفة للإشارات الجمالية إلى هذه النقطة من زاوية أخرى.

لكن كيف تتجلى العلاقة بين الوظيفة المعرفية – الفنية والطابع الاتفاقي في الأساليب والأدوات التي يستخدمها الفن وفي لغته. يمكن القول إنَّ أي أسلوب وأية أدوات تستخدم للإدراك الفني للواقع لا تغدو فعّالة بشكل تام إلاَّ عندما لا تساعد على تقديم فتوحات فنية وحسب، بل وعندما تجعل هذه الفتوحات مؤثرة، فاعلة من الناحية الجمالية، أي قابلة للانتشار، لأن تكون أداة تواصل. لا ترفض أو لا تهمل بنية الأعمال الفنية أهداف التأثير الجمالي. وأكثر من ذلك يتحدد تكوينها، خصوصاً في الفن الواقعي، على ضوء رغبة الفنان في الجمع بين هذين المنطلقين – أي تجسيد رؤيته المجازية المستقلة للحياة من جهة ونقل الأفكار بأقصى قوة فنية تعبيرية مؤثرة.

يقترب المدافعون عن السيميوطيقا الشاملة، باعترافهم بالمحلية التاريخية لسبل وأدوات الاستيعاب الجمالي للواقع، من أنصار النسبية

Relativity الثقافية – الاجتماعية. صدرت في السنوات الأخيرة، خصوصاً في الغرب، أعمال كثيرة حول مسألة الزمان والمكان في الأعمال الفنية. ومن الواضح أن المعالجة الفنية لهذه الظاهرة لا تتطابق ولا يمكن أن تتطابق مع السيرورات والعلاقات الواقعية. تقوم مسألة الزمان والمكان قبل كل شيء بشكل مختلف في أوجه الفن المختلفة. فمن السهل، مثلاً، رؤية الفوارق الجوهرية بهذا المعنى بين الأدب والرسم، بين الموسيقا وفن العمارة على سبيل المثال. ويختلف الكشف المجازي للزمان والمكان تبعاً لفكرة الفنان الإبداعية ولمنظومة الأفكار والوجوه التي يجسدها في عمله. كما يتبدل ويتغير فهم الزمان والمكان كذلك مع مسار التطور التاريخي للمجتمع الإنساني.

لكن كل ذلك لا يلغي العلاقات بين الزمان والمكان الفني من جهة وبين الزمان والمكان الواقعي من جهة أخرى – تلك العلاقات التي تبرز مع سيرورة عكس ظواهر العالم الموضوعي. ويمكن أن ينقل هذا العكس الحقيقة إلى هذا الحد أو ذاك، أن ينقلها بشكل مترابط مع حقائق فنية أخرى كثيرة. لكن ويمكن أن يزيّف أو يشوّه السيرورات الحقيقية الواقعية. فالفهم الذاتي الخاص اللاموضوعي لما يجري يستبدل أحياناً ما هو واقعي فعلي بما هو وهمي أو كاذب. إذا نظرنا إلى تطور الفن من زاوية عريضة فسنرى أنه من غير الممكن فهم الزمان والمكان الفني بمعزل عن علاقتهما بكشف ظواهر العالم الواقعي.

انطلاقاً من ذلك دارت مناقشات كثيرة ومديدة نسبياً حول معنى البعد المنظور في الرسم. فيؤكد بعض المنظرين والفنانين على أن بروز البعد المنظور، مصوّراً في فن عصر النهضة، لم يكن من قبيل اكتشاف الأسس الموضوعية لإدراك الإنسان للعالم. فالمنظور، برأيهم، ليس سوى واحد من أشكال كثيرة ممكنة، قائمة وتقوم، خاصة بتشكيل البعد المكاني للوحة.

وتدور حالياً نقاشات متجددة الحيوية حول مسألة الزمن الفني. حفل تاريخ الفن بكمية كبيرة من الحقائق الدالة على معالجات مختلفة للسيرورات الزمنية من قبل فناني مراحل تاريخية مختلفة ومن قبل فناني عصر واحد بعينه. فدافع الكتاب الكلاسيكيون مثلاً، كما هو معروف، عن مبدأ وحدة المكان والزمان لدى تصوير الأحداث والأبطال. في حين رفضه بحزم الكتاب الرومانتيكيون، مشيرين إلى تناقض هذا المبدأ العميق والحقيقة الحياتية، إلى تناقضه مع القوانين الداخلية للفن. أما الكتاب الواقعيون في القرن التاسع عشر فاعتمدوا أساليب لتجسيد العلاقات الزمنية غاية في الاختلاف.

فيصادفنا في أعمالهم غالباً ما يسمونه أحياناً «ضغط» الزمن. فيجري السرد، المفعم بالصراعات الحياتية الحادة والتي يشترك فيها أبطال عديدون، بشكل متسارع. يتركز تصوير الأحداث والحالات البسيكولوجية المعقدة بشكل مكثف خلال فاصل زمني غير كبير نسبياً – بضعة أيام وحتى بضع ساعات أحياناً. ومن أجل التصوير الدينامي للشخوص والصراعات لا يلجأ المؤلف في الغالب إلى وصف كل سيرورة تطورهم، بل يعمد إلى إبراز حلقات محددة هامة فيها وحسب.

إلى جانب ذلك يلاحظ أحياناً «مط» الزمن – تباطؤ حركته. وفي مثل هذه الحالة يجري الحديث حول ظواهر الواقع والأبطال بترو، بدون استعجال ويشمل الكثير من التفصيلات الحياتية المعبرة، وصفاً إضافياً للوسط ولمشاهد وأمور ذات طابع عرضي وغيرها، وذلك بحيث يخلق إحساساً بحركة الزمن البطيئة.

يعتبر خرق التسلسل المنطقي الواقعي للظواهر المصورة – أي وصف الأحداث الحاصلة أخيراً قبل عرض ما سبقها – أحد أشكال التحوير لسيرورات الزمن. فتتصدر قصة ليف تولستوي «موت إيفان، إيلينش» مثلاً لوحة دفن بطلها الرئيسي ومن ثم يتابع المؤلف الحديث عن حياته.

في أدب الحداثة المعاصرة غالباً ما نلمس شفافية، طيفية العلاقات الخاصة بالزمن. فالكتاب المنتمون إلى تيارات الحداثة المتطرفة يرفضون الطابع الموضوعي للزمن، يتعاملون معه من منطلق ذاتي صرف كمسألة خاصة متعلقة بالعالم الداخلي لـــ «الأنا» المحددة.

ينطلق أنصار السيميوطيقا الشاملة من وجود فهم ومعالجات إبداعية خاصة مختلفة للزمن في آداب وفنون عصور مختلفة ولدى اتجاهات مختلفة ليقرروا مسألة المعنى الاتفاقي الرمزي الصرف لهذه الظاهرة في الأعمال الفنية. لكن «حضور» الزمن بشكل دائم في العكس الفني للعالم يدل على حقيقيته، على موضوعيته. وإن أمر عدم حصول كشف فني عريض دونما ارتباط بعلاقات زمنية ليؤكد بحزم الخصائص المستقلة للزمن عن الذات.

يرتبط الزمن الفني بالفهم الفلسفي لمسألة الوجود الإنساني الدائمة من جهة وبمسألة إدراك الزمن التاريخي من جهة ثانية ويتجلى على الدوام بأشكال وأوجه شتى. عدا ذلك تتصل الأشكال المتخلفة لعكس الزمن التاريخي بشكلٍ وثيق بمقاصد أو أفكار الفنانين الإبداعية المختلفة للغاية. ولا يجعل كل ذلك أمر المعالجات المتعددة المختلفة لعلاقات الزمن ممكناً فحسب، بل وضرورياً أيضاً.

يمكن أن تجري حالات العكس الفني للزمن التاريخي بصورة مباشرة وغير مباشرة. وحتى عندما لا يتطرق الفنان إلى مسائل زمانه ويرفض أية علاقة له بالفن فإنه (أي الزمن) سيتجلى بشكل أو بآخر في طابع وخصائص منطلقاته الفنية. يبرز العكس اللامباشر للزمن التاريخي، وإلى حد ما، الفهم غير المباشر له، في أشكال مختلفة بما في ذلك عكس سماته المتميزة وحالاته بصورة مجازية. وهذا ما نلاحظه في مسرحيات بريخت «الأمثولية»، التي أتينا على ذكرها في موضع سابق، حيث يرتبط تصوير العصور الأخرى بشكل وثيق بكشف الصراعات والتوجهات الأساسية لعصرنا.

تمتلك الأدوات الفنية المستخدمة من أجل المعرفة المجازية وظيفة تعبيرية. ويجدر أن نشير إلى أن العلاقات المتبادلة القائمة بين الوسائل أو الأدوات «التصويرية» والتعبيرية مختلفة في مجالات الفن المختلفة. لكن الحدود بينهما متبدلة داخل أطر بعض الأشكال. ويقود هذا أحياناً إلى أن تكتسب مثلاً أساليب تطور السرد في الرواية أو الحدث في الدراما مع مرور الزمن طابعاً تعبيرياً صرفاً.

يمكن أن يقدم تطور أو تغير صورة الراوي في الآداب الأوروبية فيما بين القرنين السادس عشر والعشرين مثالاً حياً على ذلك. ففي روايات الرحلات وفي ما يُسمى بروايات الشطار قام الراوي، قبل كل شيء، بدور مشارك، شاهد عيان على الأحداث الموصوفة في الأعمال. وأضفى حضوره بكل صورته الاجتماعية والنفسية على السرد صحة ومصداقية معروفة. فأخبر الراوي كشاهد عيان للأحداث عما رآه بنفسه أو عرفه من مصادر حقيقية موثوق بها. ولم يكن الراوي ببساطة أحد شخوص الراوية وحسب، بل المركز الذي تتمحور حوله حبكة وحلّ ألأحداث فيها. من بين الأعمال الكثيرة المنتمية إلى هذا الجنس يمكن أن نذكر روايتي ليساج «الشيطان الأعرج» و«قصة جيل بلازا من سانتلياني» وغيرهما.

مع مرور الزمن يفقد الراوي تدريجياً سمات الشاهد على الأحداث المشارك فيها. يغدو أهم شيء في رسمه كشف الأساس البسيكولوجي كمنطلق لإلقاء الضوء على الظواهر الحياتية والناس وتجسيد موقف محدد منها يعتبر من هذه الناحية جوهرياً جداً، حيث يشكل النغمة الأساسية للسرد. سمات هذه النغمة وعلاقاتها بمادة الواقع المجسّدة في الأعمال الفنية متنوعة وغنية جداً. وهذا يؤكد على المعنى الفاعل والأهمية التعبيرية التي تكتسبها صورة الراوي في أدب القرن التاسع عشر. لا تعود المشاهدة لما يحصل من أحداث خصيصة ملازمة له. فيمكن للسارد (الراوي) أن يعرّف القراء على ظواهر

غاية في الاختلاق، بما في ذلك تلك التي يعرف عنها القليل. ليس الأساس صدق أو صحة ما يقال، بل صبغته العاطفية – تأثيره.

يمتلك السارد من حيث وظيفته التعبيرية، بدون شك، طابعاً اتفاقياً. غدا طبيعياً وعادياً جداً أن يراه القرّاء عنواناً على موقف محدد من الظواهر المصورة أو دليل موقف عاطفي منها. ولذا كثيراً ما يحصل أن يكون السارد طفلاً أو فتى صغيراً، إنساناً يعيش في ظروف عادية أو آخر واقعاً في أسر ظروف استثنائية يخيل أنه غير مؤهل لأن يأخذ هذا الدور – دور الراوي.

يشكل «اليوم الأخير لمحكوم بالإعدام» لفيكتور هوغو من حيث بناؤه حديث إنسانٍ ينتظر شنقه عن معاناته وعذاباته. ويتضمن وصفاً لكل طقس الإعداد للشنق ولحالته النفسية حتى اللحظات الأخيرة لحياته. ومن هذا المنطلق لا يدهش القراء أيضاً الحديث الجاري على لسان الحصان في قصة ليف تولستوي «خولستومر» ولا السرد الصادر عن الأموات في رواية إلزا تريوليه «الأثر التذكاري».

وإذ كان تطور صورة الراوي يشير بوضوح إلى قيام اتفاق من نمط معين، فثمة اتجاه آخر برأينا يشهد عليه تاريخ أحد عناصر الدراما والمسرح وهو الكورس. فتؤلف مشاركة الكورس في المشهد المسرحي، كما هو معروف، سمة جوهرية للمسرح الإغريقي القديم والفن الدرامي بوجه عام. كانت وظيفته هنا مختلفة. فكان دوره رائداً في المراحل الأولى لتطور التراجيديا، إذ تشكلت أساساً من أغاني الكورس. شغلت هذه الأغاني حتى في تراجيديات إسخيلوس مكانة هامة. وللكورس دور هام للغاية في «أغاممنون»، وعلى الرغم من أنه لا يؤلف أحد شخوصها لكن أغانيه شكلت اساساً قامت وتطورت عليه كل حركة التراجيديا.

في تراجيديات سوفوكليس يكتسب الكورس معنى آخر. يرمز إلى الحكمة الشعبية الحية، يتخذ دور الحَكَمَ أو القاضي في مجمل صراعات الدوافع المثارة في الدراما. يعلّق الكورس على الأحداث، يهيء مقدمات وأسس حلّ عقدة الصراع الأساسي. وسع يوروبيدوس وعزز، بالمقارنة مع

من سبقه، الأساس الحواري للتراجيديا. تراجع لديه دور الكورس ولم تعدْ له أهمية جوهرية في تطوير الحدث. ألحّ أرسطو على «وجوب اعتبار الكورس بمثابة أحد الشخوص، أن يكون جزءاً من كل، أن يلعب الدور الذي ألفناه لدى سوفوكليس وليس كما هو لدى يوربيدوس. فلدى الشعراء اللاحقين تعتبر مجموعات الكورس من حيث دورها أقرب إلى الفئة الأخيرة، إذ تؤدي فواصل غنائية وحسب أعطى أرافون المثال الأول لها». وهكذا يمكن وبوضح كاف تتبع تحول الكورس في الدراما القديمة من ظاهرة عضوية في البناء الفني للعمل إلى عنصر تعبيري فيه.

لكن لا ينتهي عند هذا الحد تاريخ الكورس كظاهرة أدبية – جمالية. ففي عصور لاحقة جرت محاولات لإعطاء الكورس دوراً كأحد شخوص الدراما. فعل ذلك راسين وشيللر على سبيل المثال. لكن هذه المحاولات لم تلق نجاحاً ولم تكن عاملاً باعثاً على ظهور عُرف جمالي. نلاحظ كذلك سعياً لاستخدام الكورس – الجمهور بشكل أو بآخر في تطوير الحدث الدرامي في الأدب المعاصر. ومثال ذلك بعض مسرحيات بريخت مثل «يوهنا قديسة المسالخ» و«قصة إيركوتسك» لأربوزوف.

كيفما كان تقييمنا لنتائج هذه «التجديدات» الفنية، لكن الكورس لا يبرز في المسرحية المعاصرة إلا كتعبير عن محاولات إبداعية ذات طابع عرضي تجريبي. لم يصبح كأداء لدور من الصعب أن يصبح ذلك. وانطلاقاً من تجارب معاصرينا والكتاب فيما بين القرنين السابع عشر والتاسع عشر الإبداعية يمكن القول بأن رد الفعل الأدبي – الاجتماعي لمحاولات إعطاء دور ما للكورس في الدراما والمسرح المعاصرين يعتبر مثالاً على عدم تشكلِ اتفاق عام أو عرف فني بهذا الخصوص.

في نفس الوقت، إذا ما نظرنا إل لغة فن المسرح إجمالاً لا يمكن نفي الطابع الاتفاقي لكثير من عناصره المكوّنة. فالمبادئ الإبداعية لبناء العمل المسرحي، أساليب توزيع الأدوار، سبل وكيفيات استخدام الديكور والموسيقا وغيرها – كل ذلك مرتبط إلى حد معلوم بخصائص وسمات الأعمال المسرحية

فقط. يحدّد معالمها وحدودها الأساسية التطور العام للمسرح في فترة زمنية محددة، الإمكانات التعبيرية الجديدة المستحدثة التي يهتدي بها فنان المسرح.

في السنوات العشر أو الخمس عشرة الأخيرة عاد وانتشر بشكل واسع أسلوب المعالجة الرمزية للحدث المسرحي الذي كان قد برز في عشرينات هذا القرن، (رفض الديكورات المتخيلة والستارة والعرض من على خشبة المسرح فقط). لقد دخل هذا الأسلوب، الذي لقي في البداية اعتراضاً ورفضاً حاداً من قبل الجمهور، التجربة العملية للمسرح بشكل راسخ واكتسب سمات اتفاقية – عرفية. ويُلجأ إليه الآن لدى عرض شتى الأعمال المسرحية المختلفة مضموناً وأسلوباً مشكلاً إحدى أدوات المسرح المعاصر التعبيرية التي تتبارى مع المبادئ «الناتورالية» التقليدية.

إن «الأعراف» الجمالية مختلفة من حيث الديمومة الزمنية، فبعضها كالموضة يظهر بزخم قوي، لكنه سرعان ما يختفي وبعضها يستمر على مدى فترة زمنية لا بأس بها. إلى جانب الأعراف الجمالية ذات الطابع التاريخي – الزمني القائمة خلال مرحلة كبيرة من تطور الفن ثمة أنماط ذات طابع قومي واجتماعي متداخلة معها.

يقوم العرف الجمالي التاريخي مقترناً بنمطية قومية بشكل جلي في أعمال مسرح «الكوميدي فرانسيز» – المسرح الكوميدي الفرنسي المعروضة على الجمهور السوفيتي خلال جولة فنية لهذا المسرح إلى موسكو. فبعض هذه المسرحيات موضوعة بروح تلك التقاليد والأساليب الفنية التي تعود بأصولها إلى فن عصر الكلاسيكية. كما وتبرز فيها بوضوح بعض الخصائص الراسخة للمسرح الفرنسي مثل ميله نحو التأنَق والوضوح والدينامية الداخلية للحركة المسرحية.

إن العلاقة القائمة بين المنطلقات العرفية والعناصر الأخرى المجسدة للمعرفة المجازية للحياة وعالم الناس الداخلي مختلفة في أشكال الفن المختلفة. فالأدوات الفنية الخاصة بالأدب مثلاً سريعة التغير أكثر من لغة فن الرقص التمثيلي. في الباليه الكلاسيكية يبقى دور الرموز العرفية وطرق وأساليب

التعبير الثانية أكبر مما هو عليه في الفنون الأخرى – قامت لغة الرقص الكلاسيكي من خلال اختيار حركات معينة تعبر عن عواطف الإنسان وتفصح عن جماله الجسمي والروحي. وتمتلك حركات معينة أو مجموعة حركات معاً دلالتها ومعناها الخاص المعروف. تقوم الإشارات الجمالية هنا كإحدى أدوات تجسيد حقيقة الصورة الفنية.

لا يعني الثبات النسبي للغة فن الرقص أنه لا تطرأ عليها تغيرات وتحولات. ففي الاتحاد السوفيتي يحصل في أيامنا هذه تغيير ملحوظ وتجديد مثمر لها. من جهة ثانية تلاحظ أحياناً في الفنون الأخرى التي تتميز لغاتها عموماً بسرعة التحول والتطور نشوء قوالب وكليشهات أسلوبية وظهور نظام كامل من الأدوات التعبيرية «المختارة» تتعارض مع الأفكار الإبداعية والمتطلبات الفنية الجديدة. في مثل هذه الحالة تصبح السمات الإشارية للغة الفنية عائقاً يحول دون إبداع فني عميق.

يدل كل ذلك على البنية المعقدة لبعض أشكال الفن وعلى العلاقة المعقدة القائمة بين الأدوات «التصويرية» والتعبيرية، وعلى اختلاف وظيفة الظواهر الإشارية للغة الفنية.

يسمح الموقف الميثودولوجي، الذي انطلقنا منه وندافع عنه هنا، حسبما أعتقد، على القيام بأبحاث علمية في سيميوطيقا الفن الماركسية. وإني كمؤلف لا أعتبر طريقة تناولي لهذه المسألة الوحيدة الممكنة والضرورية، فصراع آراء وتناولات مختلفة مفيد جداً في أيّ من مجالات التحليل العلمي، خصوصاً في علم كهذا لمّا يزل في طور تشكله.

في نفس الوقت تجدر الإشارة إلى أن دراسة الظواهر الإشارية في الفن وعلاقاتها بالأشكال المختلفة للعكس المجازي للواقع أمر جوهري وهام من أجل فهم عميق لخصوصية الفن، لغنى وتناقض تطوره التاريخي وكذلك لإيضاح تلك العلائق الداخلية القائمة بين الثقافة الفنية والأشكال الأخرى لنشاط الإنسان الإبداعي.

* * *

طبيعة الإشارة الجمالية

- ١ -

تعتبر علاقات الإشارة الجمالية بالنموذج الفني المركّب المتبادلة وكذلك جوهر وطبيعة السيرورات الإشارية في عداد المسائل النظرية الهامة جداً الخاصة بسيميوطيقا الأدب والفن. فيقدر ممثلو نظرية الفن والتيارات الفلسفية المعاصرة المختلفين بشكلٍ مختلف مكانة ودور الظواهر الإشارية في الثقافة الفنية. وتتأرجح الآراء هنا بين الإنكار الكامل لهذه الظواهر في الأدب والفن وبين الاعتراف بها كسمة أساسية جذرية للإبداع الفني.

أشرنا سابقاً إلى أن دعاة السيميوطيقا الشاملة ينطلقون من أنّ للأدب والفن بالكامل ولكل أنشطة الإنسان الفكرية الأخرى طابعاً إشارياً. عمّم العالم بيرس أحد واضعي أسس نظرية الإشارة المعاصرة، مؤكداً الأهمية الشاملة للإشارات، الخصائص الإشارية على مجمل التفكير الإنساني: «تعتبر كل فكرة إشارة[١]». ولا يتّسم بخصائص إشارية، حسب رأيه، الفكر فقط، بل والإحساس أيضاً: «.. كل ما يستلفت انتباهنا ولو بدرجة ضئيلة يثير لدينا إحساساً ما معيناً وإن كان غير ذي شأن. وهذا الإحساس هو إشارة الشيء - «خبره»، Predicate[٢]». وهكذا وبما أن الإبداع الفني غير منفصل عن الفكر والإحساس فإنه يشكل بدوره ظاهرة إشارية.

---

(١) Ch. Peirce. Collected papers. Vol. I. Cambridge Massachusetts, 1960, P. 284.

(٢) Ch. Peirce. Selected Writings. Dover Publ New York, 1958, P. 67.

رأى كاسيرر، واضع النظرية الرمزية لوعي وسلوك الناس، السمة الرئيسية للإنسان في أنه يخلق الرموز. فليست كل أوجه الثقافة الروحية – حسب وجهة نظره – سوى إشارات، رموز – Codes. وطوّر عالم النفس السوفيتي س. فيكوتسكي أفكاراً قريبة من ذلك، حيث صرح بما يلي: «... يعتبر خلق واستخدام الإشارات النشاط الأساسي العام للإنسان وهو ما يميزه عن الحيوان من الناحية البسيكولوجية».

لكن لا يجوز الاعتراف بصحة مبادئ السيميوطيقا الشاملة والحجج التي ترتكز عليها، إذ لا تصمد أمام النقد من مواقع العلم الحديث والميتودولوجيا المادية – الجدلية. فالفعل المتبادل بين الإنسان والطبيعة، استيعاب الناس لها والعلاقة المتبادلة بينهما – كل ذلك يتطور على أساس أن الوعي الإنساني يعكس بشكل مماثل نسبياً ظواهر الواقع. لهذا السبب بالذات، أي من منطلق أن الفكر متصل بالواقع، يجسد ويعمم سمات وصفات العالم الواقعي، فإن بمقدور الإنسانية النفاذ أكثر فأكثر إلى أسرار الطبيعة عمقاً واتساعاً واستخدام مخزونها لتلبية حاجاتها ومتطلباتها ومن أجل التقدم التقني والاجتماعي.

تؤكد نظرية الانعكاس اللينينية في تعليلها لوحدة الواقع والفكر على الدور البناء للإنسان. فانعكاس الواقع في وعي الناس لا يتم مطلقاً عبر التأمل والخمول، يل ينطوي على ارتكاس أورد فعل حي إزاء المحيط ويعتبر ينبوع الفعل. ومن المعروف بهذا الصدد أن تجربة الناس الاجتماعية بالذات تشكل وسيلة اختبار درجة صحة أو خطأ التصورات المتكونة والمتغيرة بخصوص الواقع.

لكن يجب ألا نستخلص من هنا أنّ الإشارات لا تلعب دوراً هاماً جداً في الكشف أو المعرفة العلمية للواقع. فأهميتها إنما تكمن قبل كل شيء في كونها تكثيفاً لتجربة علمية، ولذا تعتبر جزءاً من مسألة إدراك العالم المحيط بنا وأداة فعالة بهذا الخصوص. لكن في العلم لا تنشأ الإشارات والأنظمة الإشارية بهدف استبدال معرفة الواقع، القائمة على القدرة العاكسة للوعي الإنساني، بنظام ثابت لرموز متعارف عليها، بل من أجل تطوير هذه المعرفة باستمرار وتحسينها. إن الاستخدام المنظم للإشارات في شتى مجالات العلوم

لا يؤثر على جوهر السيرورات المعرفية. فلا تمتلك الأنظمة الإشارية الخاصة بالعلم ذلك المعنى أو تلك الأهمية الأنطولوجية الشاملة التي يحاول إضفاءها عليها بعض دعاة السيميوطيقا الشاملة.

تضطلع الإشارات الجمالية بوظيفة مميزة. لكن ليس لها طابع الشمول. فلا تمتلك طابعاً إشارياً سوى ظواهر الفن تلك التي ينطوي معناها وجوهرها على دلالة غير مباشرة على الواقع والفكر الإنساني. ولا تستند الآراء حول شمولية الإشارات الجمالية على الوقائع الفعلية –تعارض الواقع الحقيقي.

وإذا كانت النظرية المدافعة عن الإشارية الشاملة لنشاط الإنسان الفكري تفتقر إلى أسس مسوغة فإن الآراء التي ترفض الدور الهام للإشارات والأنظمة الإشارية في الواقع اليومي وفي الحياة الاجتماعية للناس غير سليمة مطلقاً. كما وتفتقر إلى أسس مقنعة كذلك وجهة النظر التي ترى أن الأدب والفن يتنافيان من حيث الأساس والسيرورات الإشارية.

يجدر أن نشير إلى أن إنكار أو رفض الإشارات والظواهر الإشارية في الثقافة الفنية يصدر من موقعين مختلفين. فأنصار التيارات التجريدية – الشكلانية الذاتية يرفضون أية علاقة حية للمبدعات الفنية بالظواهر والمواضيع الفعلية القائمة في الواقع. هذه المبدعات برأيهم ظواهر قائمة بحد ذاتها Autonomous، مستقلة عن الحياة الاجتماعية. ولذا يهبون ضد عقد أية صلة أو علاقة بين الفن والواقع وضد الاعتراف بالإشارات الجمالية الدالة على مواضيع وظواهر فعلية تعبّر عنها أشكال الثقافة الفنية.

أما نفي الإشارات والأنظمة الإشارية في الأدب والفن من قبل المدافعين عن التمثيل الواسع للحياة في الأعمال الفنية فيقوم على مقدمة تقول بأن الأدب والفن يصوغان وينقلان دائماً، بهذا الشكل أو ذاك، سيرورات الواقع الفعلية، واقع الإنسان، أو أنه يجب عليهما، في أسوأ الاحتمالات، أن ينقلا ذلك. إن كل ما يخرق مبادئ التصوير الصادق للواقع ولحياة الإنسان يخرج، في رأيهم، جوهرياً عن إطار الفن الأصيل. وانطلاقاً من ذلك يعتبرون أن لا علاقة مباشرة للظواهر التي تحمل اسم إشارات جمالية بالاستيعاب الجمالي العالم.

إذا كان زيف الأفكار القائلة بالقطيعة بين الفن والواقع إلى حدٍ ما جلياً، فإن آراء أنصار تطابق الحقيقتين الحياتية والفنية لبعضهما حول السيرورات الإشارية في الفن تحتاج بعض الإيضاحات والتعليقات النقدية.

لا يأخذ الباحثون، الذين ينكرون دور الإشارات الجمالية، بعين الاعتبار وإلى حد كاف كل تنوع وغنى أشكال الفن خلال تطوره التاريخي. ومما لا شك فيه أن الاستيعاب الجمالي للعالم لا يجد تعبيراً له في التحليل والتركيب الواقعي – أي في الفن الواقعي فقط. فيعتبر الفن الميثولوجي والفن الرومانتيكي وكذلك الرمزي، مع كل خصوصية صلتهم بالحياة الاجتماعية، أوجهاً خاصة للاستيعاب الجمالي للعالم أيضاً.

إن نظرة سطحية عابرة على تاريخ الفن تبيِّن لنا بوضوح الاستخدام الواسع للإشارات الجمالية كالرموز والمجازات مثلاً من قبل فنانين عصور تاريخية مختلفة. وبدون دراسة متأنية لها لن يكون بالإمكان مثلاً فهم الفن الأوروبي في العصور الوسطى، لا بل وفن أزمنة وشعوب أخرى أيضاً. من الواضح للجميع كذلك ذلك المكان الكبير الذي تحتله مثلاً «الكليشهات» في النتاج الفني الجماهيري المعاصر في البلدان الرأسمالية.

تتمايز الإشارات الجمالية ببعض خصائصها الداخلية ومن حيث الوظيفة التي تؤديها. كما وتمتلك، في ذات الوقت، سمات تقارب بينها وبين مجموعات الإشارات الأخرى.

يرى العالم اللغوي الفرنسي المعروف إميل بنفنست أن الخاصة الأساسية للإشارة بوجه عام وللإشارة اللغوية كذلك هو كونها تمثيل Representation مواضيع الواقع. كتب بهذا المعنى ما يلي: «يتلخص دور الإشارة في أنها تمثيل لشيء ما معين، بديل له Substitutum في الوعي». هذه الفكرة صحيحة بدون شك، لكن تحتاج إلى إكمال. فالإشارة لا تكون بديلة لمواضيع الواقع المادية، بل وللسيرورات كذلك، للتصورات والأفكار الإنسانية. وتشكل الوظيفة «الاستبدالية» إحدى أهم علامات الإشارة. أقول إحدى أهم العلامات لا العلامة الوحيدة، فتمتلك الإشارة خصائص ووظائف أخرى.

يجدر، ونحن نعالج خصائص الإشارات الجمالية، أن نشير إلى أن سيرورة الاستبدال في مجال الفن تحصل غالباً في شكل تجسيد أو تشخيص Personificastion هذه أو تلك من الظواهر أو الخصائص والأفكار الإنسانية. يلاحظ مثل هذا الاستبدال كطريقة للاستيعاب الفني للواقع في فن شتى المراحل التاريخية. فقبل العصور الوسطى كان شائعاً جداً في فن العالم القديم. ثم أطلّ فيما بعد في أعمال فناني النهضة وعصر الكلاسيكية في شكل آخر. فاستخدم الفنان الألماني المشهور في عصر النهضة ألبرت ديورير أحد أشكال هذا الاستبدال – المجاز Allegory من أجل تجسيد أفكاره الإبداعية. تتمتع بشهرة كبيرة سلسلة لوحاته Apokalypsis التي صورّت بشكل مجازي ظواهر حياتية كالحرب، الوباء، المحكمة، العدالة.. وبنفس الروح هذه قامت لوحات الحفر الشهيرة – «الفارس»، «الموت والشيطان»، «الكآبة».

كثيراً ما يقترب التجسيد الاستبدالي أو «التشخيص» وكذلك لأشكال الأخرى للإشارات الجمالية، من حيث الوظيفة والسمات الملموسة، من تلك النماذج الفنية المركبة التي تمثل تعميمات دينامية للظواهر الحياتية وتطورها. فلا تتمايز النماذج خارجياً عن الإشارات الجمالية أحياناً إلاّ قليلاً. لكن هذا لا يعني عدم وجود حدٍ فاصل أساسي وهام جداً بينهما. فكما أشرنا تقدم الإشارة الجمالية بديل ظواهر الواقع، تجسّد في ذاتها أفكاراً وتصورات إنسانية. أما النموذج الفني المركّب فيعكس سيرورات تحصل في عالم حياة الناس. ومن أجل الفهم السليم لهذا الاختلاف القائم بينهما يجب أن نضع في اعتبارنا وجود أوجه وأشكال عديدة لكل من استبدال الواقع بإشارات جمالية وعكسه في نماذج فنية مركبة. تختلف أساليب عكس الواقع تبعاً للعصور التاريخية وللاتجاهات الفنية المختلفة. ولا تُلغي العلاقة المباشرة للنموذج الفني المركَّب بالواقع الملموس التنوع الكبير للتعميمات الفنية ولا اختلافها من حيث الشمول والعمق.

يُقال أحياناً أنه من الصعب جداً، أو حتى من غير الممكن، انطلاقاً من العلاقة بالواقع، إقامة حدٍ أو خط فاصل بين النموذج لفني والإشارة الجمالية، يقال

أن النموذج الفني كالإشارة يحل بديلاً لمواضيع وظواهر الواقع فيعرفنا كل من اللوحة والتمثال والعمل الأدبي على ما لم نكن نعرفه في السابق، وتدل النماذج المجسدة في هذه الأعمال على ذلك الواقع المعكوس فيها، إنها بمعنى ما تمثله، تجسده. وطبقاً لهذا الرأي ليس النموذج الفني سوى إشارة تصويرية (إيقونية).

لكن كل ذلك بعيد عن الحقيقة. فالنموذج الفني لا يمتلك دائماً خصائص تصويرية. وقد حاول موريس معالجة الموسيقا – كما أشرنا إلى ذلك في موضع سابق – من مواقع الإشارية التصويرية لكن لم يقدْه ذلك وما كان ممكناً أن يقوده إلى أية نتائج جدية، لأن الموسيقا، كما هو معروف منذ القدم، فن تعبيري. فعلاقة العمل الموسيقي بالواقع مختلفة جوهرياً عن اللوحة التشكيلية.

وحتى عندما يحمل النموذج الفني المركب في ذاته خصائص تصويرية فإن فكرته ومعناه لا يتطابقان ومسألة استبدال الواقع. فيقصد بعض الباحثين، بتركيزهم على مسألة تمثيل النموذج لوظيفة الدلالة والاستبدال، بشكل أساسي إلى مشابهته لما يعكسه أو مطابقته له. لكن هذا غير كاف أبداً من أجل التعميم الإبداعي الخلاق.

لا يتلخص جوهر النموذج الفني المركب في تسجيل الملامح الخارجية لظواهر الواقع، بل في كشف خصائصها، أعماقها واتجاهات تطور الإنسان والمجتمع. لا شك أن تصوير تلك «العلامات» التي تميز ظاهرة عن أخرى يمتلك بعض الأهمية في تجسيد ما هو عام ونموذجي. لكن مثل هذه «العلامات» ليست ضرورية ومفيدة جداً إلاَّ في الحال الذي تساعد فيه على نقل أو تجسيد المنطلقات الأساسية المحددة لسمات الواقع وحياة الناس. أما إذا كانت علامات شبه وحسب فتغدو حلقة في نزول الفن إلى مستوى الشرح أو الوصف الساذج.

لا ينحصر الاختلاف بين الإشارة الجمالية والنموذج الفني ضمن إطار مبادئ استبدال ظواهر الواقع وعكسها. تقوم علامات أخرى مميزة تضع حداً فاصلاً هاماً بينهما تتعلق بالنقطة التالية: تمتلك الإشارة الجمالية دائماً طابعاً

اتفاقياً، هذا في حين يحمل النموذج الفني المركب ذلك الجديد وغير المتوقع الذي يتجاوز ويخالف التصورات المتشكلة حول الواقع.

يحدد الطابع الاتفاقي للإشارة الجمالية طبيعتها الداخلية. فلأنها تسمي أو تدل على مواضيع، ظواهر أو أفكار فلا تستطيع أداء دورها الوظيفي إلا إذا كانت مفهومةً ومعترفاً بها من قبل شرائح اجتماعية ما، أو من قبل مجموعة من الناس في أسوأ الاحتمالات. فبدون هذا الاعتراف العام لا وجود لإشارة جمالية. يمكن أن يكون الأساس الاتفاقي الذي تقوم عليه واسعاً، عريضاً جداً أو ضيقاً إلى حد معلوم. تكون الإشارة الجمالية غالباً في متناول طبقات وشرائح شتى في المجتمع، أعداد هائلة من الناس. وقد «لا تخدم» سوى دائرة ضيقة محدودة من «العارفين»، لكن كل ذلك لا يغيّر من جوهر الإشارة الجمالية.

إن تأثير النموذج الفني المركب، خلافاً للإشارة الجمالية، مرتبط بطابع تجسيد ظواهر الواقع، بعمق وأصالة كشفها. من الضروري طبعاً أن يكون النموذج الفني مفهوماً كذلك من قبل «مستهلكي» الفن كيما يُوظف بشكلٍ فعّال. لكن توظيفه الفعال هنا ليس ناجماً عن اتفاق اجتماعي – جمالي ما، بل قائماً على أساس الاستيعاب الدينامي لنتائج المعرفة الفنية للعالم. إلى جانب ذلك ثمة نقطة أخرى في غاية الأهمية – فالتعميمات الإبداعية الكبرى لا تكسب مباشرة وعلى الفور اعتراف القراء، المشاهدين أو المستمعين. فمع احتفاظها بعمقها، بقوتها التعميمية يمكن أن تعيش مرحلة «حضانة»، حالة كمون لمدة معلومة لا تكون فيها موضع اهتمام جدي من قبل الجمهور، أو لا تترك عليه الأثر أو التأثير الكافي.

يظهر اختلاف جوهري أيضاً بين الإشارة الجمالية والنموذج الفني في بنية معنى كل منهما. فتمتلك الإشارة الجمالية خصيصة معروفة يمكن وصفها بالميل نحو ثبات المعنى. تمتلك أية إشارة معنى مستقراً يتعارض وتعددية المعالجة، وهذا أكيد، في أسوأ الاحتمالات، خلال مرحلة زمنية محددة. من

شأن المعاني الكثيرة المعطاة للإشارة أن تنسف وجودها بالكامل. فأهم الشروط الخاصة بتوظيفها استمرارية فهمها على نحو معلوم.

لكن يجب ألاّ ننظر إلى الطابع الثابت للإشارة الجمالية كقيمة مطلقة. فالعرف الخاص بفهمها المتشكل بتأثير عوامل اجتماعية مختلفة قد يتغير ويبرز فهم جديد ومعالجة أخرى لها. غير أنه مما لا شك فيه أن الشكل الواحد لفهم الإشارة الجمالية خلال مرحلة محددة يبقى نوعاً من القاعدة العامة.

يُلح عالم الدلالة الفرنسي رولان بارت المدافع عن المعالجة الرمزية للفن على أن العمل الفني كالرمز ينطوي على تعددية في المعنى. فيقول بهذا الخصوص ما يلي: «ينطوي العمل الفني في وقت واحد على معانٍ عديدة نابعة من بنيته بالذات وليس من مستويات قرائه. وفي ذلك بالذات تكمن رمزيته: الرمز ليس صورة واحدة إنه مجموعة معانٍ[١]».

يكمن خطل أفكار رولان بارت، قبل كل شيء، في أنه يعطي الفن كله، شتى ظواهره طابعاً رمزياً. وهذا يناقض بشكل حاسم الحقائق الفعلية.

لا يميل رولان بارت إلى معالجة الرمز كأحد أساليب الاستيعاب الفني للعالم من وجهة نظر تاريخية. يسحب تعددية المعاني التي يتميز بها فعلاً النموذج الفني المركب على الإشارات الجمالية. وهذا منطق غير سليم إجمالاً. فهنا تتجلى بوضوح عيوب ونواقص النظرية الإشارية – الرمزية الشاملة التي يصر دعاتها على عدم رؤية اختلاف شتى أشكال الفن وتمايزها الداخلي. عدا ذلك يعالج رولان بارت تعددية معاني النموذج الفني نفسها بروح الذاتية مغفلاً عمق المضمون الموضوعي وشمول التعميمات القائمة في العمل المحددة لفرص إدراكه وفهمه بشكلٍ مختلف.

تلخص خصيصة النموذج الجديرة بالاعتبار والاهتمام في أنه قادر على احتواء أو امتصاص ظواهر جديدة من الواقع بعيدة زمنياً في الغالب عن تلك

---

(١) Roland Barthes. Critique et verité. Paris, 1966, P. 50.

التي كانت الأساس الأول لبروزه. تُعطيه ظواهر الواقع الجديدة القريبة بسماتها إلى هذا الحد أو ذاك من الظواهر التي شكلت أساسه الأول – من وجهة نظر أجيال القراء، المشاهدين أو المستمعين اللاحقة – ميزات جديدة، تُغنيه وتُغيّر فيه. وهذا أمر ممكن فعلاً لأن الحياة بشتى مظاهرها المختلفة تنبض في النموذج الفني. وهنا على صعيد آخر تبرز الفروق بين النموذج الفني والإشارة الجمالية التي تميل إلى ثبات واستقرار المعنى.

– ٢ –

يؤكد أنصار مقولة الإشارية – الرمزية الشاملة على وظيفة الإشارات كأدوات تواصل Communicative بوجه عام. ويرى بعض الباحثين فيها السمة الرئيسية المميزة للإشارات.

لا شك في أن وظيفة التواصل إحدى الخصائص الأساسية للإشارات الجمالية لكنها غير منفصلة عن الوظائف الأخرى، لا بل وتتصل بها بشكل وثيق. فمع كل خصوصية الإشارات الجمالية لا يجوز فصلها عن المعرفة الفنية للواقع.

ظهر سعي الإنسان للاستيعاب الرمزي للعالم، لتعميمه منذ البدايات الأولى لتطور الفن. وجد ذلك تعبيراً له في أن الإنسان البدائي جسّد في النقوش المكتشفة على الصخور وفي التماثيل المختلفة بشكل واضح صور الوحوش التي كانت تعترض سبيل حياته. ورسم صور شتى الحيوانات إما بشكل بدا من خلالها رغبته في اصطيادها، أو صوّر بأمانةٍ ودقة – ربما لأغراض طقسية – ملامحها المميزة، حركاتها، تصرفاتها الاعتيادية. إلى جانب ذلك برزت من خلال رسوم الصخور أشكال تعميم لا مباشرة، رمزية لعلاقات الإنسان والطبيعة.

يبدو دور الرسوم التصويرية في تطور الفن بشكل واضح مثلاً في شيوع إشارات الشمس التي مُثلت في شكل قرص أو إطار دائري عند مختلف الشعوب.

إلى جانب ذلك جرت تلك السيرورة الهامة لتشكل الإشارات المتمثلة في إعطاء خصائص مادة أو ظاهرة بواسطة تصوير أخرى حسب مبدأ المقاربة أو المشابهة. ففي المراحل الأولى لتطور الحضارة والفن حصل الهواء على «تسمية» تصويرية له من خلال رسوم الطيور، والماء من خلال رسوم السمك. وصورت الأطور المختلفة لحياة الإنسان عبر رسوم مختلفة للشجرة.

أما ما كان بعيداً أو غير مرئي فكان يجري تقريبه من خلال تصويره بشكل محسوس، ملموس. يعتبر التشبيه والاستعارة هنا – برأي عدد من العلماء – من أقدم وسائل أو أساليب الفهم الجمالي للعالم. كانت هذه الاستعارة أو تلك تكتسب خصيصة الثبات لكثرة استعمالها بشكل ما محدد فتتحول بعد ذلك إلى إشارة جمالية. وإن الشعر الشعبي مفعم، كما هو معروف، بالنعوت والتشبيهات والاستعارات الثابتة مثل تشبيه الإنسان بالطيور والحيوانات والأشجار والنباتات. وفتح كل ذلك أحد سبل بروز الإشارات الجمالية.

إن التمثيل المعبر عنه باستعارة ثابتة معروفة قريب من «التشخيص»، لكن هذا الأخير قد شمل في الأطوار المبكرة لتطور الحضارة والفن مجالاً واسعاً من الظواهر وكان مرتبطاً بشكل وثيق وفي المقام الأول بتصورات الإنسان الميثولوجية للواقع. فالميثولوجيا كانت قرب مهد ذلك الأسلوب من الاستيعاب الجمالي للعالم الذي حمل اسم التشخيص.

يجب أن نشير، في معرض ذكر نقاط الالتقاء والاختلاف بين النموذج الفني المركب والظواهر الجمالية، إلى الطبيعة المزدوجة للإشارات بوجه عام وللجمالية منها بشكل خاص. أشار فلاديمير إيليتش لينين إلى أن سيرورة المعرفة تشمل «إمكانية تحليق الفانتازيا». يمكن أن يعني «تحليق الفانتازيا» من وجهة نظر نتائجه شمولاً أوسع للواقع وابتعاداً عن كشف خصائصه الحقيقية، لجوءاً إلى عالم الوهم. ويسمح لنا هذا «الاختلاف» بفهم أفضل لجوهر الإشارات الجمالية ومصائرها التاريخية. إن الإشارات الجمالية، التي تدين بظهورها لمتطلبات التعميم الفني، تحتفظ في التطور اللاحق للفن، بهذا الشكل أو ذاك، بسمتها الخاصة، بتجسيد ما هو واقعي

مميز من جهة، وقد تُطل من جهة ثانية بمعنى الدلالة على تصورات ثابتة لما هو غير واقعي وفوق المحسوس، تطل في شكل عرف، كليشيه – بديل للوحة الحياة الحقيقية.

تلتقي وتتداخل هاتان السيرورتان إحداهما بالأخرى باستمرار. فتقديم تشخيص لظواهر وأفكار حياتية، أنسنتها ليس أسلوب دلالة فقط، بل ووسيلة تجسيد لأحاسيس ومشاعر وصبوات إنسانية عميقة. وكثيراً ما يتحدد استبدال مواضيع واقعية أو التعبير عن أفكار متصلة بما هو وهمي، غير واقعي من خلال إشارة جمالية بكشفٍ مباشر لخصائص إنسانية حية ولأنماط بسيكولوجية. لكن مقدار المضمون الإنساني الحي الذي تحمله الإشارة الجمالية مختلف طبعاً في الظروف التاريخية المختلفة. ولا يتعلق هذا المقدار بسمات ما تدل عليه الإشارة بقدر ما يتعلق بقوة تأثير ما هو حياتي محسوس وملموس على الوعي الفني.

يمكن أن تبدو ازدواجية الإشارات الجمالية بوضوح خاص من خلال مثال ذاك الدور الذي لعبه ويلعبه الرمز في الفن. فيمكن له أن يحمل القارئ أو المشاهد إلى مجالات اللامعقول وأن يبقى في ذات الوقت وسيلة تعميم للواقع.

نقلت رموز العالم القديم الميثولوجية، وكذلك شخوص دانتي، غوته، بايرون، وغيرهم الخصائص الواقعية للناس وعالمهم الداخلي. وعبّرت أعمال ذات مواضيع دينية لفنانين بارزين بقوةٍ مذهلة عن أحاسيس ومشاعر وصبوات إنسانية. مثال ذلك لوحات رافائيل، ميكل أنجلو، أندريه روبلوف وفنانين آخرين.

يدل تاريخ الفن العالمي على أمثلة لابتعاد الإشارة الجمالية والنموذج الفني المركب كل عن الآخر ولاقترابهما كذلك. فتتحول الإشارة الجمالية أحياناً من الداخل بنتيجة التصاق عناصر حية حياتية متحركة بها وتكتسب صفات وخصائص النموذج الفني. من جهة ثانية، يصبح النموذج أحياناً، لكثرة تكراره واستخدامه بشكل آلي ومستمر، إشارة.

يمكن أن تقدم بعض الأيقونات الروسية البارزة بشكل خاص مثالاً ساطعاً على اقتران الإشارات الجمالية بعناصر أخرى. إننا ندرك ونقيّم الآن أيقونات وأعمالاً أخرى كثيرة ذات أساس ديني بشكل آخر مختلف عن إدراك وتقييم الناس لها في الماضي. لكن لا يتعلق تغير التأثير الجمالي للإشارات في هذه الحالة بالخصائص الإشارية بقدر ما يتعلق بدرجة تجسيد هذه الإشارات لحالات وملامح لا إشارية.

ففي حين تعتبر الأيقونة رمز عبادة وصلة وصل بالعالم الآخر بالنسبة للإنسان المؤمن فإنها لا تمثل لنا الآن قيمة إلا من زاوية تعبيرها، على طريقتها طبعاً، عن معاناة وأفكار إنسانية وعن عالم الإنسان الروحي. ولقد أفصحت أعمال الفن الأيقوني الروسي، إضافة للأفكار الطقسية الدينية، وبعمق عن مثل هذه الخصائص والملامح.

يجدر ألاّ نخلط بين رسوخ معنى الإشارة الذي تحدثنا عنه وطابع المواضيع والظواهر التي تتصل بها. فالإشارة لا تدل على حالات متشكلة، قائمة بشكل نهائي، بل وعلى حالات أخرى متطورة، ولا تعنى جوانب حياتية محافظة، بل ومنطلقات دينامية. وهكذا صار إكليل الغار إشارة للانتصارات والإنجازات الكبرى، والمشعل رمز النضال الثوري... الخ وفي البرتغال مثلاً اكتسب القرنفل الأحمر في الزمن الحديث طابع الإشارة التي تعني الحرية السياسية والديمقراطية.

نصادف في الأدب والفن رموزاً وإشارات تعني الاحتجاج والنضال من أجل نظام أفضل للعالم والتطلع من أجل ترسيخ العدالة والنزعة الإنسانية. ذات دلالة بالغة، من وجهة نظر التعبير عن مثل هذه التطلعات، رائعة شيللي «بروميثيوث طليقاً» و«أفكار» ريلييف التاريخية.

في «بروميثيوث طليقاً» استخدم بشكل واسع الرمز والتشخيص. ثمة في هذه الدراما الغنائية، عدا بروميثيوث، شخوص مثل الأرض، المحيط، بنات المحيط – آسيا، بانتيا، إيونا، شبح جوبيتر، روح الأرض، روح

القمر.. الخ. يجسد كل واحد من هؤلاء الشخوص واحداً من عناصر أو مظاهر الواقع الكثيرة. وكذلك البطل الرئيسي بروميثيوث يقدم كصورة – حسبما قال شيللي في المقدمة – «للكمال الخلقي والعقلي الرفيع الممثل لأسمى البواعث النبيلة والخيرة».

بروميثيوث في دراما شيللي خصم لدود لكل أشكال اضطهاد الإنسان وللخوف والزيف المسيطرين عليه. يحلم كمنافح عنيد عن الحرية والفكر النيّر، بانتصار العدالة والحب والحقيقة في العالم. يصيح وهو مقيد على الصخرة متحملاً الآلام الفظيعة: «آه كم أريد أن أنجز وعدي – أن أكون سنداً، منقذاً للإنسان المعذب».

تأتي المشاهد المكرسة لتحرير بروميثيوث وكشف تلك الأمزجة والآمال التي يثيرها كوعد بغدٍ وضاء، كإطلالةٍ على لوحة الحياة المقبلة للإنسانية. كان الإحساس الأساسي الذي يتخلل كلّ هذه الدراما الغنائية، كما قال الشاعر – «الرغبة المشوقة في تغيير العالم». إلى جانب عناصر اليوتوبيا التي يتسم بها «بروميثيوث طليقاً» تنطوي دراما شيللي بوجه عام وشخوصه – رموزه الميثولوجية على تعميمات ذات مدى شمولي عريض.

رسم ريلييف في «أفكاره» التاريخية أحياناً كذلك أبطالاً ديناميين ذوي أبعادٍ إشارية، لكنه سلك سبيلاً آخر غير السبيل الذي سلكه شيللي. خلع على أبطال تاريخيين فعليين ملامح ومزايا الأبطال الوطنيين والمناضلين العنيدين من أجل الحرية وضد الشر الاجتماعي. بدت الشخصية التاريخية، في هذه الحالة، في واقعها الجديد، كمركز استقطاب لأحاسيس وتطلعات وصبوات رفيعة. أرادها الشاعر أن تكون، في وجهها هذا، مثلاً لمعاصريه على الشجاعة الوطنية.

لا تعني الملامح الإشارية البارزة في بعض أعمال شيللي وريلييف وغيرهما على الإطلاق. أن فن الرومانتيكية إشاري في جوهره. فمضمونه وأشكاله أعقد بكثير، وتفصح الرومانتيكية عن اتجاهات إبداعية شتى. لكن السمة الأساسية للإشارة الجمالية نفحتها العاطفية. ففي حين تتسم الإشارات الأخرى

بحيادية التمثيل تنطوي الإشارة الجمالية على عنصر عاطفي محدد. وتختلف أوجه التعبير العاطفي التي تؤديها الإشارات هنا اختلاف مقولات الجمال بين تراجيدية وكوميدية وبين سامية ووضعية. يقابل عدم تجانس الدلالات الجمالية اختلافاً في الطابع العاطفي. فإذا كان «بروميثيوث طليقاً» يجمع بين التراجيدية والغنائية فإن النغمة الأساسية لـــ «أفكار» ريلييف نغمة البطولة. فمقارعة الاستبداد من أجل انتصار الحرية تتطلب بطولات وتضحيات كما قال الشاعر.

تؤثر على بنية الأعمال الفنية بدون شك مقولات العصر الفنية، نظرات الفنان الجمالية ومجموعة الظواهر والقضايا التي تقلقه ويعالجها. لكن وتلعب، في ذات الوقت، دوراً بالغ الأهمية أهداف التأثير العاطفي على القراء والمشاهدين أو المستمعين التي تعتبر عنصراً دائماً ومتحولاً في نفس الوقت ذا تأثيرٍ على الإبداع الفني.

– ٣ –

يُلاحظ في الأعمال المكرسة لدراسة قضايا سيميوطيقا الأدب والفولكلور والفن تنوع واختلاف في فهم الأشكال الأساسية للدلالة وللإشارات الجمالية. فيرى رولان بارت مثلاً أن الإشارة الأساسية الغالبة في الأدب هي العمل الفني ككل. أما ت. تودورف فيرى في الجملة الوحدة الإشارية الأساسية. هذا في حين استنتج العالم ف. بروب في كتابه «ميتولوجيا الحكاية» الذي لقي شهرة واسعة وأثر على العديد من الباحثين أن العنصر الأساسي الثابت في فن القصص الشعبي هو ظروف (حالات) ووظائف البطل. فهو الذي يتسّم بطابع إشاري. وكتب عن الظرف الإشاري كذلك ميخائيل باختين في كتابه «إبداع فرانسوا رابليه والثقافة الشعبية للعصور الوسطى وعصر النهضة» لكن مع اختلاف في المعالجة.

ليس صعباً اكتشاف النظرة الأحادية الجانب وتناقض بعض هذه الآراء. حتى إذا تركنا جانباً المعنى الجامع الذي يعطيه بعض الدلاليين للرموز –

الإشارات فمن الواضح أنه من غير الممكن، حتى في ذلك المجال الفني الذي بلغت فيه الظواهر الإشارية دوراً غالباً، المساواة بين الرمز والعمل الفني. هذا الأمر غير جائز أيضاً لأن العمل الفني، من حيث بنيته الداخلية وجوهره، ليس كلاً متجانساً. فيفصح عن عناصر ومنطلقات شتى متناقضة ومتصارعة. وإنّ تجسيد الصراع بكل تنوّع أشكاله سمة أساسية للأدب في شتى مراحل تطوره التاريخي. وهكذا يكون من شأن النظر إلى معنى العمل الأدبي كرمزٍ موحد (حتى في ظل تأويلات كثيرة مختلفة له) تبسيط لمضمون العمل الإبداعي وتشويه ومسخ له.

ليست مقنعة أيضاً النظرية التي تعتبر الجملة الوحدة الإشارية الأساسية. فيقول تودوروف في شرح وجهة نظره بهذا الخصوص ما يلي: «... في الأدب تدخل الجملة كجزء ضمن أجزاء أخرى أوسع. وتشكل هذه الأخيرة وحدات أكبر قياساً إلى أن نصبح إزاء عمل كامل... من جهة أخرى تأويلات كل وحدةٍ كثيرة بشكل لا يُحصى ويتعلق فهمها بالنظام الذي تدخل فيه».

إن الاعتماد على مقولة الجملة من أجل توضيح الظواهر الأدبية قليل الجدوى برأينا، لأنها لا يمكن أن تشكل أساساً لتأويل الخصائص أو السمات الخاصة المميزة للإبداع الأدبي. لا يمكن أن تشكل الجملة، كما يفهمها اللغويون، عنصراً مكوناً في العمل الأدبي من شأنه أن يكون أساساً لفرزه إلى أجزاء ولتشريحه من الداخل أو منطلقاً لكشف خصائص الإشارة الجمالية. وتودوروف نفسه يعترف بأن حدود أو أطر الجملة في العمل الأدبي مبهمة وكذلك علاقاتها المتبادلة بالعناصر الفنية الأخرى. من الصعب تحديد معناها بشكل مستقل لأنه متعلق بمعاني الجمل الأخرى التي يتضمنها العمل. وكل ذلك يحدد في النهاية غموض، عدم تبلور المقولات التي يستند إليها الباحث.

في السنوات الأخيرة صار أنصار السيميوطيقا الشاملة يستخدمون باستمرار لدى تحليل الأعمال الفنية من مختلف الأجناس والأنواع مفهوم النص الفني. وهنا يُشار عادة إلى جانبي الظاهرة - إلى خصائص بنية النص الفني وإلى طابعه الإشاري. يستخدم بعض الدلاليين مفهوم النص بشكلٍ أعم

فيخلعون عليه معنى عريضاً جداً. فهو، حسب وجهة نظرهم، المفهوم الأساسي Fundamental للسيميوطيقا الحديثة.

لكن حدود هذا المفهوم مبهمة وغير ثابتة لأنه يشتمل على ظواهر غير متجانسة إطلاقاً. عدا ذلك يتأرجح مضمون هذا المفهوم بتأثير آراء وأذواق وأغراض الباحثين المختلفين. نذكر في هذا المجال رأي الباحثة البولونية ماريا ماينوفا. تقول: «مفهوم النص هام جداً بالنسبة للسيميوطيقا. وليس حتمياً أن تكون علاقته بالبنية اللغوية فقط، فكل بنية إشارية تحمل معنى كاملاً محدداً هي نصّ. اللوحة، الطقس، السلوك المحدد كلها نصوص من وجهة نظر دلالية. ومن الصعب إعطاء تعريف دقيق للنص، إذ يمكن أن يتغير تبعاً لوجهة نظر الباحث».

هنا يطرح نفسه السؤال التالي: كيف يمكن للمفهوم أن يحمل معنى أساسياً إذا لم يكن هناك فهم واضح لحدوده ولمضمونه الفعلي؟ إن الغموض أو الضبابية التي يتسم بها مفهوم «النص» في المعالجة السيميوطيقية تحدد عبثية ولا جدوى استخدامه أو اللجوء إليه في الدراسات المحددة. ففي هذه الحالة يعتبر وجود معنى ما العلاقة الوحيدة المعترف بها لمفهوم «النص».

يمكن استناداً لهذه العلامة بالطبع الجمع والمقارنة بين ظواهر مختلفة مثل طقوس الأعراس ولوحات رمبراندت، إشارات الطرق وسمفونيات بتهوفن، أشكال الملابس و«فاوست» غوته. لكن ماذا تعطي مثل هذه المقارنات في الحقيقة؟ فأهميتها في الوصول إلى خلاصات سيميوطيقية عامة جدية غير كبيرة، كذلك لا حاجة لها ولا نفع منها على الإطلاق في فهم أعمال الفن الكبرى. ومن الواضح أن عدم وجود علاقات فعلية بين الظواهر المأخوذة هو الذي يحدد تباعد واختلاف تلك النتائج التي يتم الخلوص إليها عادة في ظل مثل هذه المقارنات.

كانت أيضاً محاولات تحديد مضمون أو معنى مفهوم «النص الفني» على الصعيد السيميوطيقي غير ناجعة. إليكم مثلاً كيف يشرح جوهره ب. أوسبينسكي في مقالته «أوجه الفن المختلفة وبنيتها الواحدة على مثال الأدب

والرسم»: «... إن كلمات **فني، نص، قصّ** تُفهم بمعناها الواسع ولا يمكن استخدامها في مجال فن الكلمة فقط، بل وبخصوص الفنون الجميلة وأوجه الفن الأخرى التي لها علاقة مباشرة بالدلالة (أي تمثيل هذا الواقع أو ذاك القائم كمدلول عليه). (بهذا الشكل نفهم كلمة فني بمعنى الكلمة الانكليزية Artistic، أما كلمة **نص** فتنطبق كمفهوم على أية منظومة إشارية...)».

يقترب الفن، طبقاً لمثل هذه المعالجة، كما نرى، من التمثيل Representation السطحي المباشر لظواهر الواقع. لكن مثل هذا التناول، وكما أشرنا إلى ذلك سابقاً، لا يوضح أبداً خصوصية الفن بوجه عام ولا ينطبق على بعض مجالاته كالموسيقا وفن العمارة. إن نظرية «النص الفني»، عدا إسقاطها السمات الخاصة للفن، تلغي الاختلاف أو اللاتجانس النوعي لظواهره. فمن مواقع هذه النظرية تعتبر نصوصاً فنية على حد سواء «الحرب والسلم» ولوحات سلفادوروردالي، سمفونيات موزارت وأفلام الكابوي.. وهلمجرا.

ينطوي مفهوم «نص» لذاته، ومقترناً كذلك بكلمة «فني» على معنى محدد، لكنه لا ينسجم ومضمون الأعمال الموسيقية مثلاً، لا بل يشوّه خصائصها المميزة، وما هو الشيء المشترك بين النص والبورتريه المرسومة؟ أهو منظومة الإشارات السمانتية؟ لكنه التجريد الذي لا يفيد شيئاً في إيضاح جوهر الفن ولا في فهم ما يسمى بالإشارات الجمالية.

إن على أي مفهوم أو تعميم علمي أن يلتقط أو يستوعب تلك السمات العامة للظواهر التي تلقي الضوء على خصائصها الأساسية المميزة. أما في هذه الحالة فتُفرض، وبشكل متعسف، بعض الخصائص البنيوية للأعمال الأدبية على أعمال أشكال الفن الأخرى. لذا أرى أن مفهوم «النص الفني» بمعناه الواسع، ونظراً لتناقضه الداخلي، لم يُسفر ومن الصعب أن يُسفر عن أية نتائج جوهرية في دراسة أوجه الفن المختلفة.

لا تؤلف الظواهر الإشارية ضمن الثقافة الفنية مجالاً معزولاً، فهي غير منفصلة عن عناصرها الأخرى. تدل حقائق تاريخ الفن على أن

السيرورات الإشارية تنسحب عادة على كل أوجه وأشكال الاستيعاب الجمالي للواقع تلك المتسمة بتعميمه مجازياً. فإذا ما تحدثنا عن الأدب ذكرنا في المقام الأول الشخوص – الأبطال ثم الظرف أو حالة الصراع التي يتطورون ويفعلون فيها. ويتعلق هذا إلى حد كبير بنماذج فن الرسم التي تعالج مواضيع محددة. كان في مركز اهتمام الكتاب والفنانين على الدوام الإنسان وعلاقاته، صلاته بالعالم المحيط، موقعه فيه ومبتغاه، ولذا ليس مدعاة للدهشة أن تجد السيرورات الإشارية مجراها لدى الأوجه والأشكال الهامة للتجربة الجمالية. أمرٌ آخر أن يكون لهذه السيرورات معنى آخر غير التعميمات الفنية المركبة.

لكن لا تقتصر الظواهر الإشارية في الأدب والفن على الأشكال الرئيسية للتجسيد الجمالي للحياة، بل وتجد تعبيرها في أشكال أخرى خاصة أقل اعتباراً. يستخدم الأدب والفن الكثير من الإشارات الجاهزة المتشكلة على مدى أزمنة مديدة. فكثيراً ما نصادف في أعمال الرسم العائدة للعصور الوسطى وعصر النهضة أبطالاً من الميثولوجيا الإغريقية – الرومانية القديمة ومن الحكايات الدينية في عصور لاحقة مصوّرين وهم يصارعون التنين والثعابين، في حين يكون البطل نفسه في هذه الحالة تجسيداً إشارياً لأفكار معينة. يكون التنين والثعابين هنا إشاراتٍ رموزاً للشر المقيم في هذا العالم.

عدا هذا النوع من الإشارات – الرموز «المخاصمة» قام في الرسم في القرون الوسطى وعصر النهضة عدد كبير من الإشارات – الرموز «المصاحبة» وتمثلت في أشكال طيور، وحوش، أزهار، نباتات... الخ. تحتل الإشارات «المصاحبة» أحياناً مكاناً بارزاً في الإطار العام للوحة، لكنها لا تشكل في أغلب الأحيان سوى تفاصيل، لكن ذات مغزى هام.

في لوحة جوفاني باتيستاتيبولو الممثلة لمريم العذراء مع مولودها يمسك المسيح – الابن في يده اليسرى طائر الحسّون. سيبدو «ظهور» طائر في هذه اللوحة غير مفهوم بالنسبة للإنسان الذي لا يعرف معنى الإشارات التي استخدمها فنانو النهضة. بيد أن لتمثيل الحسّون هنا مغزى إشارياً هاماً.

فالقضية أن هذا الطائر اعتبر خلال فتراتٍ زمنية طويلة رمز المصيبة والعذاب. وهو في هذه اللوحة يرمز إلى عذابات السيد المسيح المقبلة.

في الفن الأوروبي وفي فن الشرق كذلك انتشرت بشكل واسع رموز النباتات، الأزهار، الحيوانات والطيور. فغدا تصوير النسر مثلاً رمزاً للتجدد والبعث، البومة – دلالة على الوحشة والظلام، الطاووس – رمزاً للخلاعة وفساد الأخلاق، الكستناء – رمزاً للنظافة والعفة، غصن الزيتون – رمزاً للسلام، الميزان – رمزاً للعدالة والمساواة.. الخ. تشكل الإشارة أحياناً أداة لفرز وتمييز أناس معينين عن مجموع الآخرين الذين تصورهم اللوحة. مثال ذلك الهالة النورانية التي ترمز إلى انتساب بطل معين إلى صنف القديسين.

في الأدب كثيراً ما يكتسب تصوير تفاصيل أو أشياء محددة وظيفة رمزية. نشير بهذه المناسبة مثلاً إلى قصيدة بوشكين «الخنجر»، حيث رمز هذا السلاح إلى الكفاح السياسي، إلى الانتقام والثأر. اكتسب معنى مشابهاً كذلك وصف الخنجر في أعمال الشعراء الديسمبريين.

وفي الأعمال الغنائية تغدو أحياناً حتى بعض الكلمات المحددة نوعاً من الإشارات الجمالية. قامت بمثل هذا الدور مثلاً في أشعار الديسمبريين كلمات: طاغية، استبداد، قانون، مواطن، الخير الاجتماعي، الإرادة الحرة. فكانت إشارات للعسف والظلم الاجتماعي – السياسي من جانب أول وللناس الجدد («المواطن») الذين عملوا لترسيخ مبادئ أخرى للحياة («القانون»، «الخير الاجتماعي»، «الإرادة الحرة») من جانب ثانٍ.

ليس تجسيد الأفكار كما في الإشارات – الرموز «المخاصمة» أو التفصيل ذو الطابع الإشاري ولا البطل – الرمز أو الكلمة – الرمز أموراً واحدة، بل تشير إضافة للظروف – الحالات الإشارية التي أتينا على ذكرها إلى السبل والأساليب المختلفة للدلالة الجمالية.

تعتبر مادة خلاف ومثار جدل كذلك علاقات الإشارات ببعضها وعلاقاتها مع الأنظمة اللاإشارية داخل العمل الفني. تطرق إلى علاقات الإشارات الجمالية

الباحث الفرنسي بنفنست الذي أتينا على ذكره في موضع سابق، فكتب ما يلي: «يتحدد معنى الإشارة أو قيمتها من خلال النظام العام الذي تدخل فيه فقط، فلا وجود لإشارات فوق الأنظمة». لكن بنفنست نفسه يقول في موضع آخر ما يلي: «عالم الإشارات في الواقع مغلق. فلا طريق عبور بين الإشارة والتعبير المباشر لا بواسطة Syntagme ولا بأي سبيل آخر». لكن لا هذه الموضوعة ولا تلك صحيحة من حيث فهمها لعالم الإشارات الجمالية.

لا شك في أن الصلات القائمة بين **الأنظمة** داخل العمل الفني جوهرية لجهة كشف معاني إشارات محددة. لكن من الصعوبة الموافقة على ما يقوله من أن هذا المعنى لا يُعرف إلا من خلال النظام العام فقط. فثمة إشارات بحد ذاتها ذات معنى معروف. علماً أنه يجدر بخصوص علاقات الإشارات الجمالية مع الأنظمة الأخرى، أن نأخذ بعين الاعتبار إمكانية «تسرّب» عناصر أو ظواهر أخرى من شأنها التأثير على «نقاء» السيرورات الإشارية.

- ٤ -

إن انتشار الظواهر الإشارية في الأدب والفن مختلف في المراحل التاريخية المختلفة. كان انتشارها واسعاً وكثيفاً بشكل خاص في التاريخ القديم (مرحلة الحضارة الإغريقية - الرومانية) وفي العصور الوسطى. حدّد هذا الانتشارَ الواسع هنا في المقام الأول ذلك الدورُ الذي كانت تلعبه حينئذٍ الميثولوجيا والفكر الديني في الحياة الروحية للمجتمع. وفيما بعد في عصور النهضة، الكلاسيكية والتنوير كانت السيرورات الإشارية ناشطة كذلك بما فيه الكفاية، لكنها اتخذت أشكالاً أخرى مختلفة عما كانت عليه في السابق. وفي الحقيقة بقيت الميثولوجيا القديمة مؤثرة بشكلٍ قوي على الثقافة الفنية الأوروبية حتى مطلع القرن التاسع عشر. لكن طرأ طبعاً تغيّر جوهري على نماذجها وصورها اكتسبت مضموناً ومعنى مختلف عن السابق وتأثرت بشكل ملموس بالواقع الاجتماعي المتطور.

لم تقتصر الظواهر الإشارية في فن مراحل النهضة والكلاسيكية والتنوير على استيعاب وتطوير الرموز القديمة وتجربة العصور الوسطى. نشأت أساليب جديدة للدلالة الجمالية لظواهر حياة الإنسان الاجتماعية ارتبطت وتفاعلت مع التعميمات الفنية المركبة للواقع. برزت قواعد، «طقوس» جمالية جديدة ونشأت أشكال وتقاليد فنية راسخة.

برزت في الفولكلور، وبخاصة في الشعر الشعبي، أساليب للدلالة الجمالية ثابتة ومتميزة إلى حد كبير عن تلك التي تشكلت في فن الحواضر أو المراكز الثقافية الكبرى. ولقد بذل العالم الروسي البارز أ. فيسيلوفسكي، كما هو معروف، جهوداً كبيرة في دراسة القضايا الفنية في الإبداع الشعبي الشفوي وفي الشعر المكتوب. وتوصل إلى نتائج كبرى هامة. لكن ما قام به هذا العالم لا يشمل تماماً أو لا يغطي مجموعة الظواهر التي نسميها الآن إشارية. فتركز اهتمام فيسيلوفسكي كباحثٍ على ظاهرة شيوع وتكرار استخدام بعض عناصر العمل الفني مع معالجة منفصلة إلى حدٍ كبير لكل منها على حدة. لكن مع ذلك يبقى هذا العالم أحد المؤسسين الكبار للدراسات الفنية التاريخية التي أولت اهتماماً لأوجه وأشكال وأدوات التعبير الفني المستخدمة بشكل كثيف والتي نسميها الآن الأدوات التعبيرية الجاهزة. فيسيلوفسكي أميل لاعتبار هذه الأدوات التعبيرية الفنية المتكررة والراسخة مادة بناء هامة لكتاب شتى العصور والاتجاهات. لكنه يشير، من جهة أخرى، إلى دور الحياة الواقعية في تطور الجانب الفني وفي إكساب النماذج والأشكال التقليدية مضموناً جديداً.

في الفترة التالية دأب الباحثون على إضفاء معنى شمولي على أفكار شيوع عناصر أساسية للإبداع الفني والتقت هذه الأفكار من ثم مع الآراء المؤكدة على الطابع الإشاري لشتى ظواهر الأدب والفن. قاد كل ذلك فيما بعد إلى عدم تقدير ما هو أصيل، جديد، غير متكرر، إلى الحكم عليه من منظور أهمية استخدام الأشكال والصيغ «المقدسة». إن أدوات التعبير الجاهزة قائمة فعلاً ودورها غير قليل الأهمية في تاريخ الفن، لكنه يحتاج إلى تدقيق أكبر وفهم أكثر دينامية.

لا يجوز الخلط بين الإشارات الجمالية وأدوات التعبير الجاهزة الشائعة الاستخدام. تعتبر رموز شيللي الميثولوجية والأبطال في «أفكار» ريلييف إشارات جمالية بدون شك، واعتبارهم من قبيل أدوات التعبير الجاهزة غير ممكن على الإطلاق. فهذه الأخيرة ليست سوى أشباه الإشارات الجمالية أو في أحسن الأحوال واحداً من أشكالها. تبرز هذه الظاهرة بشكل واضح في الثقافة الفنية فيما بين القرنين السادس عشر والثامن عشر. فنلاحظ في الرومانتيكية، خصوصاً في مرحلة انحطاطها، تأثيراً متنامياً لمثل هذه الصيغ الجاهزة والكليشهات اللغوية وغيرها.

لكن لا تقتصر الظواهر الإشارية في الرومانتيكية على هذا الحد. فتتكشف بشكل أوسع ما تكون عليه في مجال ما يسمى أحياناً التيار الميتافيزيقي. تتلخص السمة الأساسية لهذا التيار في الاعتقاد بوجود عالمين ومحاولة القفز خارج حدود الواقع القائم – إلى العالم الآخر. ويشغل حيزاً كبيراً في أعمال هذا التيار تجسيد عالم ما وراء الطبيعة. لكن كانت «رؤاهم» في الغالب إشارات لتصورات وهمية حول عالم غير معروف – لكن تصوراتهم لم تكن تخصهم وحدهم كفنانين، بل وتخص الجمهور أيضاً.

تتسم بخصائص وسمات جديدة الإشارات الجمالية التي نشأت على أيدي الكتاب الرومانتيكيين الاجتماعيين. برزت هذه الإشارات كتعبير عن المثل الاجتماعي الأعلى. فصوّر الرومانتيكيون الاجتماعيون الأمور الجديدة، أو تلك التي كانت ما تزال في طور التشكل، وتمثل إمكانية أو رغبة – بشكل مكتمل وحتمي. اقترنت اليوثوبيا الاجتماعية هنا ببصيرة تاريخية نافذة.

لكن الفن الرومانتيكي، كما أشرنا إلى ذلك سابقاً، أوسع بما لا يقاس من تلك السيرورات الإشارية التي حصلت فيه. فيتطلب حتى التطرق إلى عالم ما وراء الطبيعة – وكنقطة انطلاق – تصور ما هو عادي حياتي، وقد برهن الرومانتيكيون البارزون عن بصيرة حادة وبعد نظر في رصد الواقع الحياتي القائم، ويتجلى ذلك بشكل خاص في مجال تصوير وكشف خصائص الطبيعة الإنسانية وعالم الإنسان الداخلي. أبدع الرومانتيكيون في سعيهم لفهم الإنسان

بسماته الأساسية الجذرية وتصوير قواه وقدراته الكامنة – لكن بصرف النظر عن الشروط والظروف المتغيرة التي يعيشها في هذه المرحلة التاريخية أو تلك – تعميمات فنية عظيمة القيمة.

لامست السيرورات الإشارية الفن الواقعي وبخاصة واقعية القرن التاسع عشر بشكل خفيف، وكان تأثيرها هنا أقل بكثير مما هو في الفن الرومانتيكي. فقد كان العمق والأمانة في عكس وتعميم سيرورات واتجاهات الواقع وسيبقى سمتين مميزتين للواقعية. فيحاول المذهب الواقعي، بما يمتاز به من مرونة واستجابة لكل جديد في الحياة، تجاوز التقاليد المقيدة والمعاني القديمة للواقع التي غدت عائقاً أمام تعميمه الفني وتغييره. لكن لا تنفي العلاقات المباشرة بالواقع التي تِتسم بها الواقعية إطلاقاً إمكانية العكس اللامباشر له والتي تتجلى في الاستخدام الواسع للرمز، في تصوير الأبطال وظواهر الحياة بمنظار شخوص العمل الآخرين، في استخدام مبادئ «الأمثولة»، وفي تطوير السرد والحركة الدرامية... الخ.

لا تسعى الواقعية لتجاوز الظواهر الإشارية في الفن، بل وتفضح غالباً الإشارات السائدة في حياة الناس الاجتماعية التي من شأن معناها تثبيت الخرافات والأوهام، خداع الناس وتضليلهم. يمكن أن يقوم الكثير من صفحات روايات ليف تولستوي مثالاً معبراً على ذلك. نُذكرّ هنا بمشهد إقامة فروض العبادة في كنيسة السجن من روايته «البعث» الذي يشير من خلاله إلى إسهام بعض الطقوس – الرموز الدينية في تجهيل، تضليل وخداع الناس. نلاحظ كذلك في قصته الطويلة «موت إيفان إيليتش» تعرية للإشارات الخاصة بالانتماء إلى النخبة الاجتماعية ونقداً للأشكال الإشارية المعروفة للسلوك التي تخفي وراءها غالباً الزيف والأنانيّة والعلاقات غير السليمة بين الناس. وإن نقد الإشارات المتعلقة بالتأكيد على العلاقات المحافظة والآراء السلفية والقناعات المسبقة الخاطئة متمثل بوضوح في أعمال الكتاب الواقعيين الآخرين مثل غوغول، ثاكري، شيدرين، فرانس، توماس مان وغيرهم.

على الرغم من الموقف النقدي للفنانين الواقعيين من الظواهر الإشارية تبرز في الواقعية كاتجاه باستمرار سيرورات إشارية. تحل مثل هذه الظاهرة عندما يبدع بعض الفنانين أساليب ومبادئ جديدة للتصوير الفني تصيب نجاحاً وتلقى تأييداً واعترافاً، ثم بشكلٍ يدفع الفنانين الآخرين لتقليدها إلى أن تُبتذل وتكتسب خصائص الكليشية. فبدلاً من بحث الفنان عن أدوات وأساليب جديدة مبتكرة قادرة عملياً على تجسيد الظواهر والشخصيات الجديدة بشكل فعال يلجأ إلى الحالات والتفاصيل الجاهزة ليركّب على أساسها شبه عملٍ فني. وهكذا فتكرار ما اكتشف سابقاً وتقليد ما هو معروف يعني انقطاع الفنان والأدب عن الواقع وتحول النموذج إلى إشارة لا تدل على مواضيع واقعية تنبض فيها الحياة بقدر ما تدل على فكرة وهمية.

تحصل مثل هذه السيرورات الإشارية في مراحل مختلفة من تطور الواقعية. برزت بشكل واضح جداً مثلاً في فترة ازدهار المدرسة الطبيعية في روسيا. فقد فتحت أعمال غوغول التجديدية فعلاً البحث المبدع أمام كبار فناني الكلمة الروس من أمثال تورغنيف، نكراسوف، أوسترفسكي دوستويفسكي، تولستوي. لكن كلا من «الأرواح الميتة»، و«المفتش العام» قد أثارا، من جهة ثانية، موجة هائلة من التقليد والمحاكاة شملت كل ألوان النثر والفن المسرحي في نهاية الأربعينات ومطلع الخمسينات. تكونت بسرعة قوالب معروفة خاصة بتصوير الأبطال واختيار التفاصيل وباللغة الفنية غير المنسجمة مع الحقيقة الفعلية للتعميمات الفنية. ولوحظت ظواهر مشابهة لذلك في فرنسا عندما جذبت روايات إميل زولا اهتمام الناس بشكلٍ واسع وغدت موضوع تقليد ومحاكاة.

تتنامى السيرورات الإشارية من جديد وبحدة في فن القرن العشرين. يجدر أن نشير هنا، إضافة لما قلناه بهذا الخصوص، إلى أن هذه السيرورات مرتبطة أولاً بتصاعد التعليل الميثولوجي للظواهر الاجتماعية الملاحظ في هذه المرحلة التاريخية ومن ثم بتعمق حالة الاغتراب كسمة خاصة بالمجتمع الرأسمالي. فإذا كانت البورجوازية قد تميزت، في مرحلة صعودها إلى

السلطة وتطور وازدهار العلاقات الرأسمالية، بنظرة واعية مخططة وانتقدت بحدة شتى أشكال العقائد الجامدة والأساطير فإنها في مرحلة الإمبريالية، عندما اشتد النضال الطبقي للبروليتاريا، بدأت وباهتمام شديد تموّه الطابع الحقيقي للكثير من الظواهر الاجتماعية وبخاصة جوهر النظام الاجتماعي الذي سعت البورجوازية لتصويره كجنة للديمقراطية، سعت لتمويه آلية سلطتها وآليات استغلالها للناس العاملين.

عندما احتضن الفن الواقعي، تحت تأثير الأيديولوجيا البورجوازية، كل هذه الأساطير ونشرها دخل مجال الإشارية وصار يؤثر بشدة على مختلف طبقات المجتمع وحتى على الفئات الديمقراطية. يختلف طابع الإشارات الجمالية تبعاً لطبيعة الأساطير، فمنها ما هو ذو مضمون رأسمالي بحت مدافع عن الملكية الخاصة و«المبادرات الرأسمالية» ومنها ما يدعو للأفكار الدينية.

يتسم تأثير سيرورات الاغتراب على تطور الظواهر الإشارية في فن القرن العشرين بتعقيد أكبر. فبدا الواقع الاجتماعي في العصر الحديث وواقع المجتمع الرأسمالي في المقام الأول في نظر كثيرٍ من الفنانين الكبار عجيباً، غير مفهوم تصعب الإحاطة التامة بكل جوانبه. لم تؤول السيرورات الحاصلة في هذا الواقع كظواهر معادية للإنسان ولـــ «أناه» الروحية فقط، بل وكفوضى كاسحة تلف بشكل أعمى وبدون شفقة حياة الناس وتسيطر عليهم. وهنا سرٌ بروز رموز القدر، المصير، المأزق والجدار الصفيق، رموز الظلام والعدم التي يصارعها الإنسان بشكلٍ مستميت. أدى إلى ذلك إلى فهم رمزي غامض لمضمون الحياة الاجتماعية وقوانينها. فاعتبر الفنانون الطليعيون أن الأهمية الأساسية إنما ترجع لعالم الإنسان الداخلي – إلى الوعي الباطن، وليس للواقع الخارجي. ولهذا السبب بالذات، فإن على الفن، كما أكّد السورياليون، أن يهتم بتجسيد الأحلام والهذيان وحالات الخبل وكل السيرورات النفسية التي تحصل خارج رقابة الوعي والعقل.

إن الشعور بهذا الخلل الحاد الذي يتسم به الواقع وعدم قبوله إنما يحمل غير قليل من الفنانين إلى مجال الحلم، يدفعهم لتقديم لوحات الهارمونيا المثالية

والجمال الكامل. من جهة ثانية تقدم أفكار وهمية العالم المحيط كنقطة الأساس من أجل البحث عن العناصر الرئيسية التي يتكون منها العالم المادي والكائنة خارج إطار ما هو محسوس. على هذا الطريق سار التكعيبيون مثلاً. وتتجاوب لوحات الهارمونيا المثالية إلى حد معلوم مع تلك الخطوط الملونة والبقع وخليط الألوان التي اعتبرها التجريديون الإبداع الفني الحقيقي.

كانت أشكال الإشارية في الاتجاهات الآنفة الذكر مختلفة. تميز الرمزيون في أساليب الدلالة على أفكار وظواهر الواقع عن المستقبليين، كذلك كان السورياليون من هذه الناحية غير مشابهين للتكعبيين وممثلي الفن التجريدي. لكن مع ذلك كانت الجذور (الأصول) الاجتماعية الواحدة التي اتسمت بها معظم تيارات القرن العشرين الفنية الأساس المحدد لتشابهها.

يهدف كل ما قلناه هنا عن الأشكال المختلفة للإشارات الجمالية والسيرورات الإشارية إلى الإشارة لاختلاف الظواهر الإشارية رغم ما يبدو من تمتعها بخصائص عامة مشتركة. لا تبرز طبيعة الإشارات الجمالية في خصائصها غير المتغيرة، بل في تحولها، تطورها وفي علاقاتها مع التعميمات الفنية المركبة. وإن التناول التاريخي للظواهر الإشارية الذي يتنافى وفهم أنصار السيميوطيقا الشاملة ضروري تماماً ضرورة الفهم النظري لها.

* * *

الأدب وتمثيل الواقع

- ١ -

تؤثر أفكار ومناهج العلوم الطبيعية بشكل قوي في أيامنا على تطور العلوم الاجتماعية. يتجلى ذلك بوضوح خاص في ميادين الاقتصاد السياسي، علم الاجتماع والعلوم اللغوية. وتُبذل جهود لا بأس بها من أجل استخدام مناهج الرياضيات، نظريات الإعلام والسبرنطيقا في العلوم الاجتماعية بما في ذلك علم الجمال ونظرية الأدب.

قامت في السنوات الأخيرة بشكل واسع دعاية حثيثة وكثيفة لمناهج أخرى جديدة لدراسة الأدب – أكثر دقة – بديلة للمنهج «الحدسي» الشائع، من شأنها، كما يُقال، تقديم تعميمات علمية موضوعية. وعلى الرغم من أنه لم تحصل بعد براهين في الواقع على مصداقية التنبؤات بخصوص الفاعلية الكبرى لهذه المبادئ البحثية في علم الجمال ونظرية الأدب، مع ذلك ليس ثمة برأينا ما يُسوِّغ رفض اللجوء إليها واستخدامها في حدود معلومة في هذا المجال.

يستلفت الاهتمام بهذا الصدد استخدام الأفكار المأخوذة من نظريتي الإعلام والسبرنطيقا في مجالي علم الجمال والأدب غالباً بشكل خارجي وشكلي. ويقوم ذلك أحياناً مجرد إطار تبرز من خلاله مقولات بعيدة عن هذه الأفكار. لا يعطي النتائج المطلوبة هنا كذلك التطبيق المباشر لبعض المناهج العلمية، ويقود أحياناً إلى تحوير وحتى إلى تشويه الخصائص الفعلية للأدب والفن. فلا تقوم التصورات حول خصائصهما الرئيسية على أساس تعميم السيرورات الحية لتطور الثقافة الفنية، بل تبعاً لخصائص وإمكانات طرائق

وأساليب البحث الجديدة. وبهذا الشكل تحصل، شئنا أم أبينا، أقلمة معينة لموضوع الدراسة طبقاً لمواصفات منهج البحث الجديدة.

من المعروف جيداً أن العلم الحديث قد أحرز نجاحات ضخمة بواسطة أساليب التمثيل. وتستحوذ أساليب التمثيل هذه على اعتراف أوسع تدريجياً في شتى ميادين البحث العلمي بما في ذلك العلوم الاجتماعية. لكن يجب ألا نستنتج من ذلك أن مبادئ التمثيل تتعلق، وبنفس القدر، بكل مجالات حياة الناس الروحية وأن الإنسان يجسد في كل مجالات إبداعه (أو يجب أن يجسد) تلك السبل والوسائل التي صاغها العلم الحديث.

مثلُ هذا الاستنتاج غير سليم بالطبع بسبب التنوع الهائل لأشكال أنشطة الإنسان الروحية وعدم إمكانية تقييدها ضمن إطار شكل واحد محدد.

لكن مع ذلك تطرح في الوقت الحاضر وبإلحاح آراء تؤكد على أن الأدب والفن يعتبران نظامي تمثيل، وأنه من الضروري النظر إلى كل عمل معين كنموذج تمثيلي لظواهر حياتية أو أشكال وعي معينة. وتجدر الإشارة إلى أن الحديث هنا لا يدور حول النماذج Models العلمية الممثلة للسيرورة الأدبية، لسيرورة تطور الفن، بل عن الظواهر الأدبية ذاتها، عن الأعمال الفنية كنماذج تمثيل محددة لظواهر الواقع. تعتبر مسألة جوهر الإبداع الفني وعلاقة الأدب والفن بالواقع من أهم مسائل علم الجمال، ولذا يبقى ضرورياً بادئ ذي بدء إيضاح مدى سلامة أفكار التمثيل في ميدان الاستيعاب المجازي للعالم.

تتقاطع هذه الأفكار مع النظرية الرمزية، الإشارية للأدب والفن من جهة ومع الدفاع عن النوتورالية الجمالية من جهة ثانية. فإذا كان أنصار الإشارية الشاملة للأدب من خلال إضفاء سمة الإطلاق على رمزية الفن يسعون لمقاربة مفهوم Model من Code فإن أنصار الناتورالية الجمالية، بفهمهم التبسيطي للعمل الإبداعي المجازي، لا يرون في النموذج الفني سوى المشابهة المباشرة لظواهر الحياة. وهكذا يتجاهل هؤلاء وأولئك المزايا الجوهرية للفن.

يحاول في العقود الأخيرة ممثلو تيارات الفلسفة والفكر الجمالي المختلفة الذين يرفضون مبادئ عكس الواقع في أعمال الفن والأدب وضع أسس

المعالجة الرمزية، «الكودية» للثقافة الفنية، وكان العالم كاسيرر أحد مؤسسي النظرية الرمزية للثقافة والوعي الإنساني بوجه عام. كتب بهذا المعنى ما يلي: «يمكننا تعريف الفن كلغة رمزية(١)». انطلاقاً من ذلك لا ينظر كاسيرر إلى الرموز واللغة الرمزية كأداة كشف ومعرفة العالم الواقعي. إنها لا تمثل برأيه سوى إشارات لحياة الناس الروحية – إشارات ذات طابع اتفاقي – تواصلي ضمن المنظومة المعقدة للرموز الأخرى التي ينشئها الإنسان.

أثرت أفكار كاسيرر بقوة على الكثير من الفلاسفة ومنظري الفن والنقاد. فتصرح سوزان لانجر في كتابها «الشعور والشكل» بما يلي: «الفن هو إعطاء أشكال رمزية للشعور الإنساني(٢)...» ويلح المنظر والناقد الفرنسي رولان بارت على الطابع الرمزي – الكودي للأدب بقوله: «تعتبر اللغة الرمزية التي تنتمي إليها الأعمال الأدبية من حيث بنيتها مجموعة لغات يكمن جوهر الرمز فيها أن كل كلمة (كل عمل يمتلك معاني كثيرة(٣)». وتقترب من أفكار كاسيرر كذلك آراء شتى ممثلي «النقد الجديد»، وأنصار السيميوطيقا الشاملة الذين يعممون المعالجة الرمزية للأعمال الفنية بشكل حاسم على كل ظواهر الأدب والفن.

تتطور النظرية الإشارية – الرمزية للفن بأوجه وأشكال شتى. بيد أن جميع أنصار هذه النظرية يؤكدون على طابع الإشارات، الرموز كمنظومة شاملة. ويرتبط بذلك بشكل وثيق مفهوم نموذج التمثيل الفني كوحدة معينة، كتشكل بنيوي كامل – مفهوم يستخدمه باستمرار الدلاليون الذين يستندون على أفكار البنيوية. تتلخص المسألة الرئيسية التي تبرز هنا في علاقات الرموز والإشارات بالمواضيع والظواهر التي تدل عليها، في صلاتها بالواقع الحقيقي.

في تطرقها لموضوع الرمز والموضوع المرمز له كتبت سوزان لانجر ما يلي: «... إن المشابهة الشكلية أو مطابقة البنى المنطقية ضرورة أولى

---

(١) E. Cassirer. An Essy on Man. New Haven. 1945, P. 168

(٢) S. Langer. Feeling and Form. N. y, 1953, P. 40.

(٣) R. Barthes. Critque et verite. Paris, 1966, P. 53.

للعلاقات بين الرمز وبين ما يجب أن يشير إليه. يجب أن يحمل كل من الرمز والموضوع المرمز إليه تشابهاً ما، شكلاً مشتركاً[1]». ضربت س. لانجر بهذه المناسبة مثلاً يخص الموسيقا: «ينطوي بنيان النغمات الذي ندعوه بالموسيقا على شبه منطقي وثيق بأشكال الشعور أو الإحساس الإنساني... الموسيقا معادل «نغمي» للحياة العاطفية[2]» ولتشارلز موريس تأملات وآراء قريبة من ذلك.

إن علاقات الإشارات والرموز بمواضيع الواقع المتجلية في المشابهة الشكلية لا تستطيع إيضاح إلاّ القليل في طبيعة الاستيعاب الجمالي للعالم. فإذا ما افترضنا أن الخصيصة الأساسية للرموز والإشارات الفنية كامنة في تجسيد مشابهة ما للمواضيع فإن وظيفة الأدب والفن ستخلص حتماً إلى غاية لا أهمية كبيرة لها في حياة الناس الاجتماعية.

لكن يُعالج جوهر الرموز والإشارات الجمالية في الغالب بشكل آخر مختلف تماماً – تعطى معنى هاماً وليس على صعيد المشابهة مع ظواهر الحياة. لا يعترف معظم أنصار النظرية الإشارية – الرمزية بترابط ما بين مواضيع الواقع والرموز الفنية. كتب كاسيرر بهذا المعنى ما يلي: «عوضاً عن إقامة علاقة بالأشياء ذاتها يبقى الإنسان باستمرار في حالة المتحدث مع ذاته. فلقد طوَّر نفسه في أشكال لغوية، في صور فنية، في رموز ميثولوجية أو طقوس دينية بحيث لا يستطيع أن يرى أو يعرف شيئاً غير واسطة أداة الوصل الاصطناعية هذه[3]».

يتبع رفض المطابقة المباشرة بين الرمز – الكود وسيرورات الحياة من «القواعد» الأساسية للنظرية الإشارية – الرمزية. انتهى إلى هذه النتيجة أيضاً في نهاية المطاف تشارلز موريس الذي أعلن في كتابه: Signification and Significance أن الإشارات الجمالية تمتلك قيمة بحد ذاتها بمعزل عن علاقاتها بظواهر العالم الواقعي. وتعرضت إلى تطور مشابه آراء س. لانجر

---

(١) S. Langer. Feeling and Form, P. 27.

(٢) المصدر السابق ذاته.

(٣) E. Cassirer. An Essy on Man, P. 25.

في كتابها «قضايا الفن». تقول في معرض وصفها للرمز ما يلي: «إنه رمز من نوع خاص، يقوم ببعض وظائف الرمز، لكن ليس كلها. إنه تحديداً لا يحل محل شيء ولا يتعلق بأي شيء آخر منفصلٍ عنه».

إن السعي لتحويل الأدب والفن إلى منظومة رموز وإشارات لا علاقات عميقة لها بالواقع والنظر إلى الأعمال الفنية كنماذج تمثيل لهذه أو تلك من أشكال الوعي بمعزل عن العالم الواقعي ليَناقضُ تاريخ وتجربة الثقافة الفنية العالمية. يستبدل مؤسسو النظرية الرمزية هذه التجربة بممارسات بعض مدارس الفن الحديث التي لم تتحف الثقافة العالمية بقيم جمالية تستحق كبير اعتبار. لا يقود إهمال الأصول الحياتية للإبداع الفني إلى فقدان مضمونه، بل وإلى محو خصائصه.

يركّز أنصار النظرية الرمزية – الإشارية اهتمامهم في الغالب على ذلك الشيء المشترك الذي يجمع مختلف الرموز والإشارات. أشار إلى ذلك الشيء المشترك – رمزية التفكير الإنساني – باستمرار كاسيرر. ويتحدث عنه كثيراً في العادة ممثلو السيميوطيقا الشاملة الحديثة. قال ب. أوسبينسكي ما يلي: «يمكن النظر إلى العمل الفني كنصٍ مؤلف من رموز، كلٌ يُعطيها مضموناً خاصاً (الفن – من هذه الناحية – كالعرافة كالموعظة الدينية..)[١]». إن مساواة الفن بالعرافة والوعظ الديني لأمر غير سليم على الإطلاق من وجهة النظر التاريخية – الاجتماعية والميثولوجية كذلك، ويعني، عدا ذلك، إلغاء ذلك الإسهام الكبير الهام من جانب الفن في حياة الناس الروحية ومعرفة العالم المحيط بنا.

يجدر أن نشير كذلك إلى أنَّ بعض ممثلي السيميوطيقا الشاملة يحاولون، بالاستناد إلى نظرية الإعلام، الربط بين الفهم «الكودي» لظواهر الفن والاعتراف بدوره المعرفي المميز. يؤثر هذا بشكل ظاهر على مقولة النموذج الذي يقترحه هؤلاء الباحثون. يطوّر يوري لوتمان الرأي القائل بأن

---

(١) «ندوة حول موضوع الدراسة البنيوية للأنظمة الإشارية» موسكو. ونشر أكاديمية العلوم السوفيتية لعام ١٩٦٢، ص ١٢٥ (باللغة الروسية).

الفن يشكل في آنٍ معاً أداة تواصل Communicative وتمثيل Modelation. يعتبر العمل الفني أحد أدوات الاتصال الجماهيري ويحمل معلومات محددة، كما يقوم، في الوقت نفسه، بوظيفة تمثيل الواقع.

ناقشنا سابقاً الموضوعات الأساسية لنظرية يوري لوتمان من منظور سيميوطيقي عام. أما الآن فنرى ضرورة التأكيد على عدم سلامة آرائه حول تمثيل الواقع في الأدب والفن. فأهم شيء في أعمال أيٍّ من أشكال الفن المختلفة، برأي لوتمان، هو لغتها مفهومةً كمنظومة إشارات، أو بشكل أكثر دقة لغاتها المستخدمة في شتى ميادين الإبداع الفني. ليست لغة الأدب – طبقاً لهذا الرأي – مجرد لغة كلام أو منظومة ظواهر لغوية مميزة لأدب مرحلة معينة، بل منظومة رموز جمالية تقوم فوق اللغة الطبيعية كمنظومةٍ ثانية.

لكن تلعب هذه اللغة «الثانية» تحديداً دوراً حاسماً. فهي تؤدي وظيفتي الأدب الاتصالية والتمثيلية. يقول ي. لوتمان: «تعتبر كل لغةٍ أيّاً كانت أداة اتصال وتمثيل في آن معاً، أو بالأحرى فإن هاتين الوظيفتين مرتبطتان بشكل لا انفصام فيه». يُمثل العمل الفني، طبقاً لآراء الباحث، اثنين من النماذج. يقدم الأول خبراً، معلومة متعلقة بظاهرة ما معينة، أما الآخر فيمثل النموذج العام للعالم وينطوي على اللغة الفنية كمنظومة قائمة متكاملة.

إذا كان نموذج المعلومة الملموسة يستند؛ بهذا الشكل أو ذاك، على مادة الواقع الفعلية ويمكن الحكم عليه بمعايير الصواب والخطأ، فإن خصائص النموذج الجامع للعالم الذي تعبر عنه اللغة «الثانية» مختلفة تماماً. لا يجوز هنا طرح تساؤل حول مدى صحته، أي لا يجوز تطبيق مبادئ العلاقة بالواقع الفعلي إزاء نموذج العالم هذا الذي تنطوي عليه اللغة الفنية. فهو ليس ببساطة «ناقلاً» لهذه المعلومات أو تلك عن الواقع، بل يقوم ذاته بفضل خصائصه البنيوية كنموذجٍ Model عام للعالم. هذا علماً أن العلاقة بسيرورات الواقع أساس، منطلقٌ ومبدأ حاسم لوجود أي نموذج. فنقوم مفاهيم التمثيل والنماذج التمثيلية على الاعتراف بأن كل أشكال التصميمات، المخططات التوضيحية واللوحات التمثيلية تكشف بأمانة، نسبياً، الخصائص والملامح الجوهرية

للظواهر المدروسة. وبدون تحقيق ذلك، أي تجسيد خصائص وقوانين حركة العالم الموضوعي والاقتراب أكثر فأكثر من الحقيقة يفقد التمثيل معناه.

تنطوي محاولة تمثيل الواقع في جوهرها على سعي واعٍ لتحقيق هدف ما، ولا يبرز هذا الأمر إلاَّ في **مرحلة معينة من تطور الثقافة الإنسانية.** هذا في حين نرى البنيويين – الدلاليين ينظرون إلى الوظيفة التمثيلية للأدب والفن كخصيصة نابعة من طبيعتهما، كظاهرة تنبثق وتتطور بشكل عفوي تماماً ويعممون هذه الوظيفة على جميع مراحل تطور الثقافة الفنية.

يعكف كثير من الدلاليين وباهتمام على دراسة القدرة التمثيلية لفن المجتمع البدائي والعالم القديم تاركين جانباً الإبداع الفني الخاص بعصرنا. هذا في حين يفترض أن تبرز هذه القدرة بشكل أتم وأكمل في الأدب والفن المعاصرين. ومن أجل اختبار نظرية التمثيل الفني الإشاري لا شك بأنه كان من الأسلم مثلاً تحليل الفن التجريدي وكذلك تجربة الأدب الواقعي التقدمي. لكن أنصار السيميوطيقا الشاملة يتجنبون عمداً هذا الاختبار.

تتسم مقولة التمثيل الإشارية – الرمزية باللاتاريخية بشكل صريح. يتجلى ذلك في أن ظواهر الفكر المعاصر تُنسب إلى الماضي، أما الثقافة الفنية لعصرنا فتبدو، على الصعيد السيميوطيقي العام، غير مميزة عن أدب وفن العصور الغابرة. وهكذا لا تعمق مثل هذه المقاربة فهمنا لسنن التطور التاريخي للثقافة الفنية.

– ٢ –

تؤكّد نظرية التمثيل الفني القائمة على مبدأ التماثل أو المشابهة بالمقارنة مع المعالجة الإشارية – الرمزية للأدب والفن على العلاقة المباشرة للأعمال الفنية بالحياة. وتقوم هذه النظرية في أشكال شتى. فطرح م. كاغان، ناظراً إلى الإبداع الفني كتمثيل للواقع، فكرة الشكل الآخر المجازي للعالم. كتب بهذا المعنى ما يلي: «قدّمت الإنسانية الفن كشكل آخر لنشاطها الحياتي الفعلي من

شأنه توسيع تجربة حياة الإنسان العملية وإكمال هذه الأخيرة بتجربة «الحياة في الفن» المنظمة بشكل أكثر فاعلية من التجربة الفعلية المتشكلة عفوياً[1]».

ينطلق كاغان من أنّ الأدب والفن يؤديان في وقت واحد وظائف عديدة. لكن تمتلك أهمية رئيسية ورائدة بين هذه الوظائف العديدة تمثيل الحياة، إذ يجمع ويقرن الخصائص المختلفة لأعمال الأدب والفن في كل واحد متكامل. وينظر كاغان أيضاً، كأنصار مقولة التمثيل الإشاري، إلى القدرة التمثيلية للأدب وأوجه الفن الأخرى كخصيصة طبيعية تتجلى في شتى الظروف والمراحل التاريخية: منذ بداية قيامه وعلى مدى كل تاريخ تطوره «لم يكن الفن عكساً واكتشافاً للحياة، لم يكن تجسيداً للقيم الإنسانية ووسيلة اختزان ونقل المعارف والمعلومات القيمة فحسب، بل **وشكلاً Model خاصاً للحياة**، وبصرف النظر عن درجة الرمزية كان كل معطى فني نموذجاً ثانياً خاصاً واستمراراً للتجربة الحياتية الواقعية[2]...».

لا يعتبر الترميز الذي تتسم به كثير من ظواهر الفن، برأي كاغان، عائقاً أمام إعطاء نموذج مجازي للعالم. من جانب آخر يؤكد الباحث على أنه «يجب أن يمتلك هذا النموذج الفني الآخر للحياة، رغم كل اختلافه عن الحياة الحقيقية، تشابهاً بنيوياً مع النموذج الأصلي».

تفتقر نظرية التمثيل الفني، حسب تطوير كاغان لها، إلى أسس واقعية فعلية. فعلى أي نحوٍ يقدم نموذَج الواقع فنُّ العمارة، الفن التشكيلي، الموسيقا؟ كما ويجدر القول بأن هذه النظرية تقع في تناقض واضح مع ظواهر وحقائق التطور التاريخي للأدب كذلك.

لا شك، قبل كل شيء، بأنه من الصعوبة الاعتراف بتلك الظواهر الأدبية التي يتلخص جوهرها في الابتعاد عن تناقضات الحياة، وفي عدم

---

(١) م. كاغان. محاضرات في علم الجمال الماركسي – اللينيني. ص ٢٦٣-٢٦٤ (باللغة الروسية).

(٢) نفس المصدر السابق، ص ٢٧٦.

اعتبارها (أي الحياة) موضوعاً للإبداع. وهذا ما تتسم به سلسلة كاملة من الاتجاهات اللاواقعية في الأدب.

فمن مواقع نظرية كاغان ليس ممكناً فقط، لا بل وضرورياً النظر إلى روايات مثل «الجوال ميلموت» – متيورين، «إكسير الشيطان» – هوفمان، «هنريك فون أوفتر دينجن» – نوفاليس، إلى أعمال الرمزيين وإلى مسرحيات بيكيت ويونيسكو كنماذج تمثيل للحياة. لكن هل يعطي هذا شيئاً ما من أجل الفهم الصحيح لهذه الأعمال المذكورة هنا وأشباهها من الظواهر الأدبية من حيث العلاقة بالعالم؟ بالطبع كلا! فمن شأن مثل هذا التناول أن يعقد سبيل دراستها ومعالجتها العلمية. ولم يضع متيورين، هوفمان، نوفاليس، الرمزيون، يونيسكو وبيكيت أمامهم مهمة تجسيد الواقع بكل تعقيده وتناقضاته الملموسة. ولا تمتلك أعمالهم تشابهاً بنيوياً مع الظواهر – الأصل.

لا نريد أن نقول أن أعمال الكتاب الإبداعية المنتمية إلى الاتجاهات اللاواقعية غير مرتبطة على طريقتها بالحياة ولا تنطوي على تعميمات فنية قيمة. لكن هذه العلاقات مختلفة للغاية من جهة، كما أنها أقل ما يمكن تقييمه من خلال مقولة تجسيد الحياة في وجهها المتكامل.

تهمل نظرية النماذج الفنية التمثيلية المنطلقة من أفكار المشابهة غنى وتنوع أشكال علاقات الأدب والواقع. لا تأخذ في الحسبان السبل والنسب المختلفة لإدراك الحياة في أعمال الاتجاهات الأدبية المختلفة، ولا الطابع المختلف كذلك للاستيعاب الجمالي للعالم. يتحدث م. كاغان حول تغيير الواقع، تشويه صورته في الأدب أحياناً، حول الأشكال الميثولوجية والخيالية... الخ لكنه لا يرى في كل ذلك شيئاً آخر سوى نموذج تمثيل مجازي للحياة: «مهما كانت صورة العلاقة المتبادلة بين عكس الحياة وتغييرها، لكن وجودها **قانون حتمي** وأكيد للاستيعاب الفني للعالم من قبل الإنسان، ويتيح هذا لنا، قبل كل شيء، أن نرى في الفن أداة تمثيل مجازي للواقع، إذ ليس التمثيل عملية نسخ فجة للواقع، بل عكساً يبلوره، أي أنه تجسيد لبعض علائقه فقط».

إذا كان المؤلف قد تكلم سابقاً عن المطابقة أو التشابه البنيوي بين العمل الفني وظواهر الحياة فإنه في هذه المرة يرى كافياً تجسيد بعض علاقات الواقع فقط. لكن ثمة من العلاقات ما لا يحدد جوهر هذه أو تلك من سيرورات الحياة، تتعلق بجوانبها الخارجية فقط. وطبقاً لمبادئ نظرية كاغان يشكل تجسيد هذه العلاقات كذلك نموذج تمثيل فني.

تكمن هنا إحدى التناقضات الداخلية الجوهرية لهذه النظرية. يغدو واضحاً اصطدامها بالمادة الأدبية الواقعية. فيعني مبدأ المشابهة، في تعميمه على كل ظواهر الأدب العالمي، اعتبار كل أوجه الفانتازيا الإبداعية، كل تحليق وابتعاد عن الحياة تجسيداً لخصائصها وملامحها المحددة. لا جدال أن أي عمل، مهما كان خيالياً، يعكس **بهذا الشكل أو ذاك** واقعاً تاريخياً. لكن لا يعني ذلك أن الصور الخيالية أو «النبوءات» الصوفية لكثير من الرومانتيكين والرمزيين تكشف جديداً غير معروف نهائياً في هذا الواقع. إن المعرفة المجازية للحياة والأشكال المختلفة جداً اللامباشرة (الملتوية) لعكس شروط الوجود الإنساني وظواهر العالم الروحي للناس أمران مختلفان. ففي الحالة الأولى يمكننا التحدث عن درجة وعمق استيعاب الواقع، أما في الحالة الثانية فعن درجة الابتعاد عنه.

ترتبط المقاربة أو المطابقة بين سبل الإبداع الفني اللامتجانسة في نظرية التمثيل الجمالي هذه التي نحللها، بشكل وثيق، بمبدأ الوصف الناتورالي للعالم. ورغم أن المؤلف لا ينسى أن يندّد بهذه المناسبة بالعكس الفوتوغرافي التسجيلي في الأدب، ألا أن الموضوعات القائمة في أساس نظرية المشابهة أو التطابق وفي سياقها العام قريبة جداً من التكرار، من الفوتوغرافية والتسجيلية.

لكن الفن الأصيل، كما هو معروف، لا يسعى للتجسيد البسيط المباشر لمواضيع وظواهر الحياة، بل يكشف الأساسي، النموذجي، يبرز خط الواقع المتطور. فما الفائدة التي يجنيها المجتمع من نسخ طبق الأصل لمواضيع وظواهر الحياة. فلا يكمن معنى التعميمات الفنية أبداً في تكرار ما هو معروف ووصف ما هو واضح، بل في كشف السيرورات العميقة لحياة الناس الاجتماعية والروحية.

كما أشرنا في السابق تقوم نظريات التمثيل الجمالي التي تعتبر اللامباشرة «المواربة» للفن بالواقع منطلقها في أشكال شتى. خلافاً لوجهة نظر م. كاغان يدافع العالم الألماني هـ. ريدكر (ألمانيا الديمقراطية) عن وجهة النظر القائلة بأن النموذج التمثيلي للعالم يخص الإبداع الفني الواقعي فقط والأدب الواقعي في المقام الأول. يحلُّ هذا الأمر طبعاً بعض تناقضات نظرية التطابق، لكنه لا يلغيها بشكل تام، لا بل يفاقمها بمعنى ما، خصوصاً إذا أخذنا بعين الاعتبار معالجة مسائل العكس الفني تلك التي يثيرها ريدكر في كتابه: «يعتبر نموذج التمثيل الأدبي نظير Analogue آلية العالم، وليس وصفاً بسيطاً له، ويقوم ككل نموذج تمثيل في ترابط مع الأصل ويتطلب الأمر أن يُعامل مثله[1]».

ليس النموذج التمثيلي برأي ريدكر تجسيداً بسيطاً مباشراً للواقع لكنه نظير أو معادلٌ لآلية العالم. إنه بهذه الصفة **مساوٍ** لأي نموذج تمثيل آخر بما في ذلك نماذج التمثيل العلمية. تسقط بهذا الشكل خصوصية الإبداع الفني بدون شك، كما يزول الفرق بين بنية الموضوع وبنية النموذج. فتطلب هذه وتلك نفس الموقف منها. هذا علماً أن المحاولات الملموسة للنظر إلى بنية الأعمال الأدبية كعكسٍ مباشر وتام للبنية الاجتماعية قد قادت على الدوام إلى نتائج وتخطيطات شكلية، سوسيولوجية فجة. ونذكّر هنا ببنية بعض فصول رواية غوغول «الأرواح الميتة» التي أرادها الكاتب أن تكون انعكاساً كاملاً، إشارة لانقسام وتفتت الملكيات الإقطاعية. تثير انتباهنا على هذا الصعيد كذلك الدينامية في السرد، جدّة وتعقيد تطور الموضوع في روايات دوستويفسكي المتناغم مع التواتر السريع لحركة حياة المدينة.

يشير ريدكر كذلك إلى أنه «لا يهدد الواقعية التمثيل الفوتوغرافي التسجيلي الفج، بل والتركيز المطلق على الأمر العام الذي يمكن أن يتحلّل إلى

---

(١) هـ. ريدكر. الانعكاس والفعل. ديالكتيك الواقعية في الإبداع الفني. موسكو ١٩٧١، ص ٢٧٠.

ضرب من التجريد أو الكليشية[١]». لكنه يؤكد بإلحاح في ذات الوقت على الطابع المعرفي المحض لنموذج التمثيل: «إن النظر إلى التصوير الفني كبناء نماذج ممثلة لا يفترض علاقات بأدوات فنية محددة. فهو يقع في مستوى أكثر عمقاً وتعميماً، في مستوى معرفي عام. إنه يحدّد جوهر التعميم الفني من خلال التشابه البنيوي بين النموذج والأصل[٢]...».

لكن هذا يقود تماماً إلى التركيز المطلق على الأمر العام الذي تكلم عنه المؤلف في موضع آخر؛ يؤدي إلى إلغاء الحدود بين العلم والفن وإلى إسقاط خصوصية الأخير. فإذا كان العمل الأدبي بالكامل يشكل معادلاً بنيوياً معرفياً بشكل أساسي الموضوع، فليس من الصعب أبداً تحويله إلى بحث علمي أو مقال تكون فيه هذه المشابهة أوضح مما هو في العمل الأدبي.

لكن إمكانية استبدال نموذج التمثيل الفني بنموذج علمي تفترض في حد ذاتها لا حتمية أو عدم ضرورة الأول. وهذا يعني أنه يمكن ألاَّ يقوم الأدب والفن في مرحلة التطور العالي للعلم. وتعتبر مثل هذه الافتراضات غير غريبة عن مقولة ريدكر، بل تنسجم، إلى حد معلوم، مع روح موضوعاته حول الطبيعة المعرفية للنموذج التمثيلي في الفن.

تبرز صعوبات خاصة أمام نظرية التمثيل الجمالي لدى التطرق إلى مسألة دور شخصية الكاتب في السيرورة الأدبية وعن تأثيره على نتائج هذا التمثيل. وهذا ينسحب على شتى المقولات الخاصة بنماذج التمثيل الفني. بعض المؤلفين يبتعد عن حل هذه المسألة. بعضهم الآخر يتعرض إليها بهذا الشكل أو ذاك. يشير ريدكر بشكلٍ خاص إلى أهمية العامل أو العنصر الذاتي في الفن والأدب. يقول المؤلف ما يلي: «قبل أن يصبح الواقع نموذجاً يجب أن يمر عبر الفنان». تعتبر أحداث حياة الكاتب «عنصراً جوهرياً هاماً في العمل الفني[٣]». لكن يبقى غير

---

(١) المصدر السابق. ص ٤٢.

(٢) نفس المصدر السابق، ص ٣٤.

(٣) المصدر السابق، ص ٥٨.

واضح كيفية اقتران المنطلق الذاتي بنموذج الموضوع، حصول علاقة الفنان بالواقع وبمعادله المجازي. يسعى ريدكر للتفتيش عن حل لهذه المسألة في طابع الدور الخلاق للكاتب. فمن أجل بلوغ تصوير عميق لسيرورات الواقع لا غنى عن ملاحظاته إزاءها والتركيز على تلك الظواهر التي تحدد بوضوح آلية «العالم».

لكن هذا غير كاف. فالسمة المميزة للفنان هي طبيعة الإدراك العاطفي للحياة، الحساسية الشديدة إزاءها بالمقارنة مع الآخرين. يقول ريدكر: «يمكن أن يكون الجانب الجمالي الخاص للحدث قابلاً للإيضاح عندما يشارك الفنان كذات في السيرورة التاريخية، وتكون حياته معاناة وجدانية مخلصة وهادفة عبر التيار الرئيسي لعصر – معاناة مكثفة في العمل تأخذ شكلاً تمثيلياً...».

لا تقربنا هذه التأملات حول ملاحظات ومعاناة الفنان من فهم الموضوعي والذاتي في نماذج التمثيل الجمالية. فيبقى النموذج – طبقاً لهذه التأملات – قائماً بذاته ووحده، كذلك معاناة الفنان وذاته تبقيان وحدهما بشكل منعزل. لا يقترن الكل في وحدة واحدة متكاملة. وليس في هذا ما يدعو للاستغراب. فمفهوم «نموذج الواقع» المستخدم بشكل واسع في العلم الحديث يفترض ألاَّ يكون للعامل الذاتي أي تأثير على سيرورة الدراسة ونتائجها. لا يكون النموذج العلمي صادقاً إلا عندما يكون، في عكسه لسيرورات الحياة الموضوعية، متحرراً من «حضور» وتأثير الخصائص الذاتية للباحث.

وفي الحقيقة يتطلب النموذج الفني كذلك إبعاد الكاتب من منظومة المشابهات البنيوية والمطابقات المجازية للعالم تلك التي تقدمها الأعمال أو الأدب بالكامل.

ينبع من التأسيس النظري لنماذج التمثيل الجمالية بشكل حتمي تلك الموضوعة التي تقول بأن شخصية الكاتب لا تلعب أي دور هام في السيرورة الأدبية. يأخذ بوجهة النظر هذه، كما هو معروف، البنيويون الذين يعتبرون أن المنظومات السيميوطيقية، كالأدب مثلاً، ذات طابع لا شخصي – خارجة عن الإطار الشخصي.

لذا ليس مصادفة في النظريات الإشارية للتمثيل الجمالي تنحيّ الفنان إلى درجة ثانوية من الأهمية. فليس هو الذي يمثل العالم، بل اللغة «الثانية» - لغة الفن تمثل موقفه؛ وهذا ما يؤكد عليه بعض أنصار المعالجة الرمزية للفن معتبرين الفنان بذاك منفذاً لا وجه له «لإرادة» لغة «عليا» تقوم كعامل محدد لتطور الأدب. يطل الفنان في مثل هذه المعالجات كناقل معلومات في صورة مجازية عن العالم، كقناة اتصال، كوسيط خاص. لكنه لا هذا ولا ذاك ولا عداه، بل خالق القيم الجمالية والفكرية، مُنشئ التعميمات الفنية التي ما قامت ولا تقوم بدونها ثقافة فنية إنسانيّة أصيلة.

لا يمكن أن يحصل الكشف المجازي للواقع بمعزلٍ عن ذات الفنان وعن رؤاه حول الحياة، بل من خلال علاقة وثيقة بذلك. لا تبرز النتائج الهامة للإبداع الفني بنتيجة ابتعاد مضمونها الفني عن العامل الذاتي، بل عبر سيرورة اقترانهما العضوي. لا يعتبر السبيل الذي تسلكه الذات الإبداعية الضخمة، مكتشفة الجديدَ، خرقاً لقوانين خاصة بالاستيعاب الجمالي للعالم، بل وسيلة ضرورية لإدراكه فنياً.

إضافة إلى ذلك لا يعني هذا تباعد الفنانين وابتعاد سبلهم الإبداعية الذاتية بعضها عن الآخر. فتتكشف عادة عبر أعمالهم، وفي المنهج الفني، في المقام الأول، الذي يستخدمونه منطلقات عامة تعتبر أساس تشكل وتطور الاتجاهات الأدبية والفنية. وكما أن السبيل الخاص بالكاتب لا ينفي لقاءه الفكري والإبداعي مع فناني الكلمة الآخرين، فإن انتماءه لاتجاه معين لا يعوق التفتح العريض لذاته الإبداعية.

لا تتجلى شخصية الكاتب في رؤيته الخاصة للحياة، استيعابها جمالياً فحسب، بل وفي موقفه المحدد منها. إنها، عدا ذاك، الأفكار والمقولات الفنية التي تشكل جزءاً أساسياً في الأعمال الأدبية. يقع الكشف المجازي للعالم والأفكار الإبداعية في علاقة وثيقة من التفاعل المتبادل. ومع أن علاقات التعميمات الفنية بالأفكار يمكن أن تكون مختلفة، لكن العلاقة المستمرة بينهما قائمة ولا مجال للشك فيها.

لا تكشف الأشكال المختلفة للتعبير الإبداعي لذات الكاتب الأهمية الكبرى فقط للعامل الموضوعي في الأدب، بل والميزة الخاصة للقيم الموضوعية. ومهما تكلم بعض أنصار التمثيل الجمالي حول فرص «تعايش» المطابقات البنيوية وشخصية الكاتب فإن هذا أمر بعيد عن الحقيقة وواقع الحال. فالقانون الأكيد والحتمي لتطور الأدب والفن ليس التمثيل البارد الجاف والذي لا وجه له للعالم، بل الاستيعاب العاطفي الحماسي له. والسمة الأساسية للأدب والفن هي السبل المتنوعة للاستيعاب الجمالي للحياة التي تلعب ذات الكاتب الإبداعية في تكوينها دوراً فائق الأهمية.

- ٣ -

من الضروري أن نأخذ في الاعتبار بعض العناصر الأخرى الهامة لهذا الموضوع والمتصلة بالتمثيل الجمالي. فكما أشرنا يعتبر أنصار نظرية التطابق البنيوي النموذج التمثيلي مقولة معرفية بشكل أساسي. لكن من المعروف جيداً أن العمل الفني لا يقوم، لا يُبدع من أجل تجسيد نتائج الإدراك والمعرفة المجازية للواقع أو رسم لوحة متكاملة للحياة فقط، بل وبهدف التعبير عن وجهة نظر الكاتب حول العالم، عن مركّب الأحاسيس والمشاعر التي تثيرها لديه ظواهر الواقع. يرى الفنان الأصيل مهمته في أن يجسد بالكلمة **بشكل مؤثر موحٍ** كل منظومة الأفكار والصور، أن يمارس تأثيراً حياً وقوياً على «مستهلكي» عمله الأدبي – الفني.

لا يدور الحديث في هذه الحالة عن الوظائف المختلفة لظواهر الأدب بقدر ما يدور عن التوجه إلى القارئ. فالأعمال الفنية في وحدتها الدينامية، بكل تنوع واختلاف مضمونها، موجهة إلى «مستهلكي» الأدب والفن.

إن البناء الداخلي للأعمال الأدبية، علاقة عناصرها المختلفة، وظائفها، أغراضها الفكرية ونبرتها العاطفية أمور لا يحددها عكس الواقع فقط، بل ومبادئ وأساليب التأثير الجمالي تلك التي يستخدمها الفنان، هذا الاتجاه الفني أو ذاك أو فن عصر معين.

يتكلم أنصار التمثيل «الواقعي» في الغالب عن صوغ النماذج الممثلة للواقع، لكنها تبدو، من خلال وصفهم وتقييمهم لها، مفتقرة إلى طاقة التأثير الجمالي وتعتبر جسداً بلا روح. فاعتبار تمثيل العالم الغاية أو الوظيفة الرئيسية للأدب والفن يعني، إضافة إلى كل ما يستتبع ذلك، التقليل من فرص تأثيرها الإيجابي والبناء على الإنسان والمجتمع.

يطرحون أحياناً أحد أمرين بخصوص العمل الأدبي – نظام رموز Code أم نموذج Model لكن طرح الأمر على هذا النحو غير مشروع ولا مسوّغ له، وليس لأن نظام الرموز – الكود يُنظر إليه أحياناً كنموذج تمثيل فحسب، بل ولأن الفهم السليم للظواهر الأدبية يقع خارج أطر هذا الخيار المطروح. يمتلك العمل الأدبي الرفيع، باعتباره اكتشافاً لجديد وتعميماً مجازياً لما هو غير معروف في السابق، قوة تأثير عاطفية عميقة تنبع أولاً من لا اعتيادية، أصالة هذا الاكتشاف ومن سمات تجسيده ثانياً. يسعى كل فنان كلمة كبير، معبراً عن رؤيته وفهمه لظواهر الواقع، لإقناع القراء بصحة ما يذهب إليه، «لإغوائهم» وجذبهم من خلال عالم الصور والعواطف والأفكار التي يبسطها أمامهم. يتسم بالصحة وقوة الإقناع والتأثير العمل الإبداعي العظيم بوجه عام وكذلك تعميمات فتوحات فنيّة محددة فيه.

في حين يكون نموذج التمثيل الجمالي ذا بعدٍ واحد وأحادي الجانب من حيث العلاقة بظاهرة الواقع يُطل التعميم – الفتح الفني في خصائصه الجمالية المتنوعة. يمكن أن تكون دائرته مختلفة الاتساع، أن يكون على درجة مختلفة من العمق والنفاذ إلى جوهر ظواهر الحياة ومختلفاً في درجة قوته.. الخ. لكن لا يمكن قول ذلك بخصوص نموذج التمثيل. فكثيراً ما «تمثل» الواقع «بنجاحٍ» كافٍ أعمال ضعيفة جداً من الناحية الفنية. فمن أجل التطابق السطحي المباشر لا نحتاج إلى أعمال إبداعية فذة بقدر ما نحتاج إلى تلك التي تبرز فيها بوضوح المشابهة الناتوراليه مع الظواهر – الأصل. وعندما يلجأ الكاتب إلى التحوير والاستبدال والترميز بقصد السبر العميق لاتجاهات الحياة فإن النموذج التمثيلي يفقد خصائص التجسيد الأمين لما هو واقعي.

من الصعب من وجهة النظر هذه النظر إلى الأهجية Satire والتهزئ Grotesque إلا كخرقٍ للمشابهة الضرورية الحياة. تتسف صور ونماذج هذين الجنسين الشروط والعلاقات التمثيلية. وفي الواقع كيف يمكن تعميم مبادئ التمثيل على أعمال فنية مثل «غارغانتوا وبانتغرويل» – رابليه، «أنف» غوغول و«تاريخ مدينة» – سالتيكوف شيدرين وغيرها. وإذا كان هذا الأمر ممكناً فمن خلال النظر إلى الجانب المعرفي المحض فقط. وسيبدو أن أهم شيء هنا – الجانب الهجائي – لا ضرورة له. إن الاعتراف بالنموذج التمثيلي في هذه الحالة متعلق بإسقاط أو بفقدان الجوانب المتصلة بجوهر الأدب ذاته. فتدل حياة الأعمال الأدبية على أن التعميمات الفنية «المبثوتة» فيها لا تتعلق فقط بالمواضيع التي كانت المصدر أو الأساس الأولي لقيامها، بل وبظواهر أخرى عديدة بعيدة جداً أحياناً عن هذه المواضيع. لا ينحصر مضمون التعميمات الفنية الكبرى داخل حدود ذلك الوسط وتلك الظروف المصوَّرة في العمل. فمعنى مثل هذا التعميم أوسع وأشمل بما لا يقاس.

ليس خليستاكوف مثلاً بورجوازياً صغيراً من بطرسبورغ في القرن الماضي ومحتالاً «يسعى للعب دور أعلى من رتبته الوظيفية» وكفى. كانت تتسم بمثل خصائص هذا البطل في تلك المرحلة الزمنية التي ظهرت فيها مسرحية «المفتش العام» فئات اجتماعية شتى. قال غوغول: «.. ورجل الدولة يمكن أن يكون خليستاكوفياً وأخونا الأديب كذلك. بكلمة واحدة من النادر أن نجد إنساناً لا يكون هذه الشخصية ولو مرة واحدة في حياته». وفي أيامنا يتسم «بالخليستاكوفية» أناسٌ ذوو أوضاع اجتماعية مختلفة، أناسٌ ينتمون إلى قوميات مختلفة.

ليست الدراما الروحية لبطل شولوخوف ميلخوف نموذجية فقط بالنسبة لفريق معين من القوزاق أو الفلاحين في مرحلة ثورة أكتوبر والحرب الأهلية. فمن شأن تقليص مضمون هذا التعميم الفني الكبير داخل أطر هذا الوسط وهذه المرحلة الزمنية أن يمسخ أهميته الفكرية – الجمالية.

لدى ظهور العمل الأدبي إلى النور لا نحس في الغالب بكل غناه – بتعدديَّة معاني المادة المصورة والتعميمات الفنية فيه. وعندما نكون أمام فتحٍ

إبداعي ضخم فإن هذا اللاتطابق مع مسيرة الزمن يصبح تدريجياً أكثر وضوحاً. إنه يسمح لنا بفهم شمولية النماذج الفنية المحددة وكذلك المنطلقات العامة المتصلة بحياة الأعمال الأدبية. يغدو تنوع معاني المادة المصوّرة والمعنى الموضوعي للتعميم الإبداعي الكبير سنةً خاصة يتسم بها تطور الأدب والفن. وهذا أمر لا تضعه في الحسبان نظرية التمثيل الجمالي.

يطرح أحياناً رأي يقول بأن النموذج التمثيلي «الواقعي» يتطابق أو ينسجم مع حالات حياتية مختلفة. لكن هذا لا ينبع من جوهر النموذج أبداً. فيتحدد مضمون مثل هذا النموذج، كما تؤكد تأملات أنصاره، على ضوء الكشف المجازي للظواهر والأحداث والصراعات الملموسة، المحددة التي تشكل موضوع اهتمام الكاتب. وبما أن الأمر الأهم في نموذج التمثيل الجمالي إظهار تطابقه البنيوي مع الموضوع المصوّر، وتجسيد خصائصه الفردية «المحلية» فإنه لا يستطيع الاقتران بظواهر وحالات حياتية أخرى غير مشابهة أو متعلقة بهذا الموضوع. وهكذا يكون من غير الممكن، بالاعتماد على نظرية التمثيل الفني، فهم الوظيفة الاجتماعية للأعمال الأدبية وحياتها.

لقد ظهرت نظرية نماذج التمثيل الجمالية من خلال السعي للتقريب بين الفن والعلم، «لتعظيم» شأن الإبداع الفني. لكن هذه النظرية «حطّت» في الواقع من خلال محاولتها إلغاء خصوصية الفن كوجه خاص من أوجه نشاط الإنسان الروحي – وبشكل جدي – من أهمية الدور الاجتماعي للأدب والفن ومن أهمية تلك القيم الجمالية والفكرية التي ينطويان عليها.

❁ ❁ ❁

- III -

- أفكار حول التحليل المنظومي للأدب
- سبل الدراسة التاريخية للأدب

أفكار حول
التحليل المنظومي للأدب

يلقى التناول المنظومي لظواهر الطبيعة والمجتمع اهتماماً متزايداً من جانب علماء شتى ميادين المعرفة. تقوم حول جوهره وسُبلِ تطبيقه حوارات حية، تجري صياغة وإرساء أسس مبادئه النظرية وتقوم على أساسه دراسات وبحوث تطبيقية. لكن، إلى جانب الأنصار المتحمسين للدراسة المنظومية للسيرورات الاجتماعية والطبيعية، ثمة مشككون يقوّمون بشكل سلبي الأسس والإمكانات الميثودولوجية لهذا المنهج.

يرى بعض العلماء والمهتمين بالقضايا الاجتماعية أنه باسم التناول الجديد للظواهر الاجتماعية تطل، من جديد، في لبوسٍ آخر، البنيوية المعروفة التي لم تعط، من خلال تطبيق واستخدام مبادئها، أيةَ نتائج علمية جوهرية. وإن «تجديد» الميتودولوجيا الماركسية – اللينينية باللجوء إلى الأفكار البنيويّة ليس غير سليم فحسب، بل هو ضار، كما يؤكد ذلك هؤلاء الباحثون.

لكن ثمة وجهة نظر أخرى حول الدراسة المنظومية لسيرورات المجتمع تتلخص على الشكل التالي: قبل ظهور البنيوية كتيار محدد في الفلسفة والفكر العلمي بزمن طويل قام ماركس، إنجلس، لينين بدراسات عميقة لبنية شتى جوانب وظواهر حياة المجتمع وعلاقاتها كمنظومات. لذا فلا مبرر للنظر إلى التناول المنظومي كإنجازٍ للبنيوية المعاصرة.

واضحةً تماماً الفروق المبدئية بين التحليل المنظومي القائم على أساس الميتودولوجيا الماركسية – اللينينية وبين التحليل الجاري بروح المقولات البنيوية «الأرثوذكسية الصرف». لا يعتبر ما يمكننا تسميته بالتناول

المنظومي الماركسي منهجاً جديداً، بل تطبيقاً وتطويراً لاحقاً لمبادئ عالجها وصاغها مؤسسو الماركسية – اللينينية، آخذين بعين الاعتبار السيرورات والمسائل الجديدة للواقع الاجتماعي المعاصر.

إن الرأي الثاني، في تصوري، أقرب إلى الحقيقة. لدى تقويم الآراء المختلفة حول الدراسات المنظومية من الضروري أن نضع في اعتبارنا أن دراسة البنية وعلاقات المنظومة المختلفة يشكل اتجاهاً هاماً قائماً في شتى مجالات العلوم الطبيعية. وهذا لا يؤكد التفاعل المتبادل بين كل من العلوم الاجتماعية والطبيعية فحسب، بل ويشير إلى بعض الاتجاهات العامة لتطورها التي لا تلغي طبعاً خصوصية كل منهما.

إن لمعالجة وصوغ المسائل الميتودولوجية، بما في ذلك مسألة التحليل المنظومي في علم الأدب، خصائص مميزة. فمن المعروف أن البنيوية الألسنية تحاول منذ زمن بعيد وبعناد تعميم تأثيرها، تطبيق مقولاتها على دراسة الظواهر الأدبية. تلاقي الأعمال البنيوية في ميدان الأدب، عندنا في الاتحاد السوفيتي، وفي بعض البلدان الاشتراكية معالجة نقدية، لكنها لا تمتاز دائماً بالعمق والتركيز الكافيين. عدا ذلك يحصل خلط في بعض الأحيان بين التحليل المنظومي للأدب وبين التناول البنيوي له. وهنا منبع الضعف في معالجة قضايا التحليل المنظومي الماركسي في علم الأدب. كما يبقى علماء الأدب في الواقع بعيدين إلى حد ما عن تلك الحوارات الساخنة التي تدور حول المسائل الجديدة في المجالات الأخرى للعلوم الاجتماعية، خصوصاً في الفلسفة والاقتصاد السياسي وعلم الاجتماع.

لكني اعتقد أن القضية لا تتلخص بذلك فقط. فإحدى الخصائص الهامة للتحليل المنظومي هي كشف العلائق الداخلية لمجموعة الظواهر هذه أو تلك، والعلاقات القائمة بين عناصر محددة لظواهر اجتماعية مختلفة ودراسة وحدتها البنيوية. لكن من المعروف جيداً أن الكلية الداخلية للأعمال الفنية كانت موضوع دراسة متأنية منذ عهد أرسطو. كما أعطى علم الجمال ونظرية الأدب والنقد الأدبي في القرن التاسع عشر لهذه الظاهرة أهمية كبرى. نضرب مثلاً

على ذلك أعمال شيلينغ، وبيلينسكي بهذا الخصوص. ولا غرابة في هذا الأمر. فتتميز أعمال الأدب والفن بين الإبداعات الإنسانية بدرجة رفيعة من الانسجام والوحدة الداخلية والتجسيد المكتمل للأفكار والنماذج.

لكن التصورات حول الأعمال الأدبية أو الاتجاهات الأدبية كمنظومات محددة أو بشكل أدق كمنظومة منظومات لا يقود مطلقاً إلى آراء وأحكام وحدتها الداخلية. في الوقت الحاضر يجب أن يطرح في المقام الأول كشف العلائق الداخلية في الوحدة البنيوية المفردة هذه أو تلك، ثم العلاقات المتبادلة القائمة بين أجزاء وعناصر الواحدات. وليس المهم هنا كشف التأثير المتبادل للعناصر فقط، بل مكانة هذه العناصر ودورها كذلك في تلك الوظيفة العامة التي تضطلع بها الظاهرة الأدبية.

ما زالت الصلات العميقة القائمة بين الوظيفة الفعلية للعمل وبنيته وعلاقة البنية بالمنطلقات الفكرية للعمل الإبداعي وبالاستيعاب المجازي للواقع غير مدروسة كما يجب حتى الآن رغم الإنجازات الكبيرة التي حققها علم الأدب. ويؤثر هذا سلباً على تحليل الظواهر الأدبية، كما قد ينجم عنه، عدا ذلك، شتى ألوان الآراء والأحكام المتعسفة.

يؤخذ أحياناً، وبدون مسوّغات كافية، أحد عناصر العمل الفني ويُعطى الأهمية الأولى بمعزل عن علاقاته الفعلية مع العناصر الأخرى، أو قد تجري دراسة عنصرين أو أكثر عوضاً عن دراسة العمل بالكامل.

تتمتع بشهرة واسعة المعادلة التالية التي طرحها ي. دوبين: «الموضوع Sujet – مقولة الواقع». لكن مع ذلك تبقى غير واضحة النقطة الأهم – لماذا يعبر الموضوع تحديداً، وليس عناصر العمل الأدبي الأخرى عن وجهة نظر الفنان إزاء العالم بوجه عام. كيف قامت أفضلية هذا العنصر وما أسباب ذلك؟ لا شك أنه تتجلى في الموضوع، بهذا الشكل أو ذاك، مقولة الواقع، لكنها تبرز بشكل أعرض وأوضح بما لا يقارن في فكرة العمل وفي نظامه الفني.

عدا ذلك يؤدي الموضوع في العمل الأدبي دوراً مميزاً خاصاً به وحده – يُبرز العلاقات المتبادلة والصلات القائمة بين الشخوص، يكشف تاريخهم الحياتي، يحدد مواقعهم. وفي أداء وظيفته هذه يكون الموضوع في علاقة تأثيرٍ وتفاعل وتبعية متبادلة مع عناصر العمل الأخرى. لذا ليس سليماً اعتباره حامل وجهة نظر الفنان إزاء الحياة، وتحميله ما لا يتسم به ولا طاقة له به.

ما زال يشغل حتى الآن في التجربة النقدية ما ندعوه بتحليل الأفكار حيزاً كبيراً، يأخذ الناقد في ظل مثل هذا التناول من مجمل مركّب القيم الجمالية التي يتألف منها العمل المواضيع والقضايا التي جذبت اهتمام الفنان – الأفكار التي تضمنتها أعماله. ويفترض الناقد أنه قد اختار وحلّل بذلك أهم شيء – جوهر العمل. لكن لا حاجة للتأكيد بأن ذلك محض وهم. فيبقى بهذا الشكل خارج قوس ما يشكل القيمة الفعلية للعمل الإبداعي العظيم. بدلاً من التحليل النقدي للعمل تقوم محاكاة Imitation مقارنة له.

غالباً ما يقترن كشف الأفكار والقضايا التي شغلت الكاتب بتحليل ضاف للشخصيات. وهذا يسهم بالطبع في الإدراك العلمي والنقدي للأعمال الأدبية ولإبداع الكاتب. لكن إلى هنا وتنتهي أحياناً الدراسة النقدية للعمل. وقد يتبع ذلك على شكل تعقيب ثانوي بعض الملاحظات والتأملات السريعة الخاطفة حول بناء العمل ولغة الكاتب. ولأن ارتباط هذه الملاحظات والتأملات بالتحليل الذي سبقها واهٍ إلى حدٍ كبير فإنها لا تساعد إلا قليلاً جداً على فهم الظواهر الأدبية.

لا نلمس حتى في الدراسات الجيدة نسبياً تحليل «النبرات» العاطفية الأساسية للأعمال، إسقاطاتها، طبيعة الموقف من ظواهر الحياة المصوّرة، القوة التعبيرية وظلالها – أي مجمل النظام الذي لا يكون بدونه، في الحقيقة، استيعاب جمالي للعالم.

إن من شأن تحليل نبرات العمل الأدبي أن يوسع ويُغني تصوراتنا حول بنائه الداخلي ومضمونه، يسمح لنا أن نفهم بعمق طابع وشمول التعميمات

الفنية في العمل الأدبي العظيم، ويتيح إمكانية تلمّس الحدود والأبعاد العديدة لعلاقاته بالواقع.

يدرس النقاد غالباً اللغة الفنية والكلمة في سياق العمل الأدبي. لكن لا تستطيع النجاحات المحققة في هذا المجال أن تطمس العيوب والنواقص الفعلية. ففي كثير من الأعمال تُدرس اللغة، قبل كل شيء، من وجهة نظر **تطابقها** أو **انسجامها** مع الشخصيات ومع ظواهر الحياة المصوّرة. يقرر الباحث، ودون بذل جهود كبيرة، أن لغة العمل تجسد خصائص الأبطال وملامح الوسط الاجتماعي.

لكن لا يتلخص دور اللغة في العمل الأدبي في النقل «الوضعي» لهذه أو تلك من سمات الحياة وبسيكولوجيا الإنسان، بل في كونها بانية التعميمات الفنية. ويتطلب كشف الخصائص الجوهرية للناس وعالمهم المحيط اختياراً هادفاً، فعالاً ومقنناً للأدوات اللغوية. فلا يستطيع سوى الكلمة المختارة بدقة والعبارة المصوغة بعناية وبشكل معبر واللغة الفنية المميزة ذات الشحنات الإيحائية أن **تجسد** بشكل تام النموذجي في الواقع الاجتماعي وفي حياة الناس الروحية.

لكن ليس هذا سوى أحد عناصر دراسة لغة الأعمال الأدبية. فالكلمة الفنية ترتبط بشتى «مجالات القوة» المؤلفة للكل الفني، تعتبر أداة تصوير شكل ملموس و«تشارك» في الوقت ذاته، في تشكيل نغمة بعض مشاهد العمل المتميزة بصبغتها العاطفية عن أقسامه الأخرى. عدا ذلك ترتبط الكلمة بالتوجه الفكري – الجمالي العام للعمل الفني وبخصائصه كجنس أدبي محدد.

يختلف النسيج الكلامي في التراجيديا عنه في الرواية الاجتماعية وفي الكوميديا عنه في الملحمة. ترسم اللغة الفنية الخاصة بالأعمال المنتمية إلى هذا الجنس الأدبي أو ذاك شكلاً خاصاً للاستيعاب الجمالي للواقع ونمطاً خاصاً من الصور الفنية. يبدو هذا الأمر واضحاً في شكله العام. لكن إذا ما تكلمنا عن العلاقات المتبادلة الأكثر عمقاً وتحديداً القائمة بين الجنس واللغة الفنية، فتجدر الإشارة إلى أن هذا الأمر لم يُعط ما يستحقه من اهتمام في الأبحاث والدراسات النقدية.

ورغم أن تأثير الجنس على اللغة الفنية قوي وكذلك اللغة على تشكيل الجنس فإن خصائص لغة العمل الأدبي مأخوذة بالكامل لا يمكن إرجاعها لمميزات وسمات الجنس. فترجع الأهمية الرائدة الحاسمة هنا، قبل كل شيء، لخصوصية ظواهر الواقع تلك التي غدت موضوع تعميم فني وكذلك للفكرة العامة والمقولة الإبداعية للعمل الأدبي.

لكن لا يطل هذا أو ذاك في العمل الأدبي بشكل منعزل، بل من خلال وحدة حية. وعبر هذه الوحدة تتعزز الخصائص والسمات الأساسية المميزة للغة العمل الفنية، صبغتها العامة القائمة مع اختلاف وتمايز داخلي. وهكذا تتطلب كل علاقات الكلمة هذه مع العناصر الأخرى للعمل الأدبي تلك الدراسة الواسعة التي تكفل فهماً سليماً لهذه العناصر وتحدد كل السمات الخاصة بإبداع فنانين محددين.

- ٢ -

تشتمل المنظومات الجمالية، ككل منظومة أخرى، على منطلقات رائدة، على نقطة مركزية أساسية. وتتسم العناصر المكوّنة لهذه المنظومات في الوقت ذاته، باستقلالية معينة. فإذا ما أخذنا عملاً فنياً أو إبداع كاتب بالكامل فإن قضية المنطلقات أو الأسس المركزية قد درست هنا بما فيه الكفاية. تمتلك أهمية خاصة بالنسبة لنا على هذا الصعيد مقولة بيلينسكي حول ما أسماه الباعث الإبداعي.

يشمل الباعث الإبداعي، برأي الناقد، فكرة العمل أو مركّب الأفكار، لكن تلك التي لا تطل في شكل منطقي – تجريدي، بل تلك المقترنة بشكل حي بمشاعر وأحاسيس واندفاعات الفنان العاطفية. إنه اقتران نظرة الكاتب العامة لظواهر الواقع بموقفه المحدد منها. عبَّر الشاعر ليرمنتوف بشكل رائع شعراً عن فهم مشابه للباعث الإبداعي عندما قال:

في سلك الأفكار الناضحة قوة
كاللآلئ تنسكب الكلمات.

في وقتنا الحاضر يفضل النقاد التحدث والكتابة عن المقولة الإبداعية للعمل، عن المقولة الفنية للعالم في إبداع هذا الكاتب أو ذاك. لكن يرتدي أحياناً مفهوم «المقولة الفنية» السليم في جوهره طابعاً سائباً، غامضاً. لا تتحدد بوضوح كافٍ علاقات المقولة الفنية ببنية العمل، بعناصره وبأعمال الكاتب المختلفة.

يُفرد للمقولة الفنية أحياناً، لأسباب غير مفهومة، دور القوة المهيمنة التي تفرض ظلها على مصائر إبداعية فردية كثيرة. تستلفت الانتباه على هذا الصعيد الموضوعات التي طوّرها بورشوكوف حيث جاء في كتابه «تاريخ الأدب والمعاصرة» ما يلي: «تحدّد هويةَ كل أدب، قبل كل شيء، مقولةُ العالم والإنسان الكامنة فيه... ترتدي مقولة العالم والإنسان في كل مرحلة تاريخية جديدة، خصائص وملامح جديدة. من خلال تطورها، اغتنى الأدب وإبداع كل كاتب بمفرده. وكلما تجلت بأصالة ووضوح في أفضل الأعمال، كلما اغتنى مضمونها وكلما اكتسبت قوة تأثير كبيرة».

تأخذ مقولة العالم والإنسان الفنية هنا معنى واسعاً وشاملاً لدرجة تحجب خلفها، إلى حد ما، الواقع الاجتماعي الذي يعتبر مصدر الإبداع والمنطلق الحاسم لتطوره. يبدو كأنها تتطور بشكل تلقائي، عفوي، ومن خلال قواها الداخلية بشكل أساسي. هذا، على كل حال، ما يُفهم من حجج وآراء المؤلف. ولا جدال في عدم سلامتها وعواقبها السلبية بخصوص عزل المقولات الفنية عن حركة الحياة الاجتماعية.

عدا ذلك ينتهي الأمر إلى الاعتراف بأن مقولة العالم والإنسان لا يبنيها، لا يصوغها الكتاب، بل تقوم قبل ظهور أعمالهم. لكن المعروف جيداً أن الفهم المجازي للواقع لا يأتي الكاتبَ العبقريَّ بشكله الجاهز. وإلا لما كان هو مؤلِّف التعميمات الفنية الأصيلة والقيم الجمالية الكبرى، بل حرفياً بسيطاً. لا تكمن قوة الفنان الكبير في أنه يتلقى المقولات المتكونة ويجسدها، بل في بحثه المستقل الدؤوب لعكس الواقع بشكل صادق، مؤثر وفي كشفه الأصيل لجوانبه الجديدة وخط تطوره.

من الضروري، ونحن نقوّم الدور الهام للنقاط المركزية الرائدة في المنظومات الجمالية، الإشارة إلى ضرورة نزع صفة الإطلاق عن هذا الأمر. فالمنظومات نفسها لا يجوز، بأي حال من الأحوال، النظر إليها كشيء مغلق داخل حدود الذات. وليست القضية في أن العمل الفني، إبداع الكاتب والاتجاه الأدبي تعكس الحياة الاجتماعية، ترتبط عضوياً بشروط اجتماعية محددة، بل في كونها تضطلع بوظيفة اجتماعية – جمالية بناءة ومختلفة المعنى غالباً.

يبرز، بهذه المناسبة، سؤال يتعلق بمدى التماسك الداخلي لعناصر معينة في العمل الفني، كما في المنظومات الجمالية الأخرى، وحول الاستقلالية النسبية للأهم من العناصر. حتى الآن تعتبر سائدة وجهة النظر القائلة بأن العمل الأدبي الكبير يمثل دائماً نوعاً من التكامل المثالي، وأقصى حدٍ ممكن من الوحدة الهارمونية لشتى عناصره المكوِّنة.

لكن وجهة النظر هذه لا تتفق وخصائص التاريخ الأدبي الكثيرة. إنها، أكثر من ذلك، لا تتفق، **لا تنسجم** مع طبيعة الإبداع الفني. لا شك في أن الفنان الأصيل يسعى دوماً لأن يتمتع عمله بتكامل داخلي، بوحدة عميقة، إذ ترتبط بهذا الأمر بشكل وثيق قوة تأثير ما يبدعه على القراء. لكن وتبرز أمام فنّان الكلمة، في الوقت ذاته، مسألة أخرى مختلفة جوهرياً عن الأولى – أن ينقل بشكل معبر وواضح غنى الواقع وحالاته.

تدخل استمرارية تيار الحياة في صراع، في تناقض مع الاكتمال التام العمل ذاته. تصطدم الرغبة في تحقيق الهارمونيا الداخلية بضرورة عكس تناقضات الواقع، غناه وتعقيده. وكلما كان كشف الكاتب لهذه التناقضات أكثر وحدةً كلما غدا التكامل المثالي والهارمونيا الكاملة للعلاقات البنيوية للعمل صعب التحقيق.

لا يعني هذا طبعاً أن الكاتب يمتنع، بهذا الشكل أو ذاك، خلال تصويره لتناقضات الحياة العميقة، عن السعي لتقديم عمل متكامل متسم بتماسك ووحدة الأفكار الإبداعية المتطورة. كلا على الإطلاق. فمقاومة المادة الحياتية

تضاعف جهود الفنان. أضف إلى ذلك أن مهمة تجسيد غنى الواقع وتناقضاته تجعل وحدة الأعمال الفنية بالذات، تكاملها ذا طابعٍ دينامي بعيد عن «المعادلات» الثابتة و«القواعد» الخالدة.

تبرز الاستقلالية النسبية لبعض عناصر العمل الفني الهامة، أو لبعض أقسامه بوضوح خاص في ظل التطور المتوازي للحدث، لدى استخدام الكاتب الأقاصيص والمشاهد الجاهزة المدْخَلة، وكذلك لدى طرح أحد أبطال العمل في المقدمة بشكل ملحوظ. في «آناكارنينا» مثلاً يتطور بشكلٍ متوازٍ تاريخ حياة كل من آنّا وقسطنطين ليفين، وافتخر الكاتب في حينه بأنه تمكّن من ربط السرد حول بطلين للرواية مختلفين بشكل متداخل ومحكم، مع ذلك فالاستقلالية النسبية لقصة كل من آنا وليفين جلية. صحيح أننا نلمس باستمرار المقارنة الداخلية لكليهما، لكن هذا لا يخرق الكشف المتفرد إلى حد معلوم، لشخصية كل من البطلين والمتصل بشكل وثيق بتصوير سيرورات للواقع مختلفة السمات. لذا لم يكن مدهشاً أن تؤخذ مسيرة آنا الحياتية بشكل منفرد وتقوم أساساً لتحويل الرواية إلى مسرحية تُعرض في مسرح موسكو الفني.

يعتبر التطور المتوازي والمتداخل في الوقت ذاته لخطوط السرد المختلفة ظاهرة اعتيادية في الأعمال الفنية ذات الشمول الواسع. وهنا يمكن غالباً أن نلاحظ كيف أن أقساماً معينة ترتدي معنى مستقلاً. بفضل شمول وعمق فكرة «حياة كليم سامغين» مثلاً استطاع مكسيم غوركي في هذه الرواية – الملحمة أن يرسم مشاهد عديدة برزت كحلقات مميزة واكتسبت إلى حدٍ معلوم استقلالية ظاهرة. مثال ذلك التظاهرة السلمية في كانون الثاني من عام ١٩٠٥ وسلسلة كاملة من المشاهد الأخرى.

يتجلى بدرجة أكبر الفرق بين حلقات محددة للسرد وتباعدها الواحدة عن الأخرى لدى استخدام القصص والمشاهد الجاهزة المُدْخَلة. والأعمال القائمة على هذا المبدأ في الأدب العالمي كثيرة جداً. أمثلة ذلك رواية «قصة جيل بلازا من سانتلياني» – ليساج، رواية فيلدينغ «تاريخ توم جونس» الاجتماعية – الأخلاقية، رواية فولتير الفلسفية – الاجتماعية – «كانديد»

وكثير غيرها. ويمكن أن يدخل في هذا الإطار «دون كيشوت» – سرفانتس، «سنوات تعلّم ويلهام مايستر» – غوته كعملين تلعب القصص المُدْخَلة فيهما دوراً كبيراً.

طرح ق. شكلوفسكي في حينه، واضعاً في اعتباره مثل هذه الظاهرة الأدبية، نظرية تتلخص بأن الرواية مجموعة قصص. لكن لا يمكن أن تتفق هذه النظرية – مع أنها التقطت فعلاً خصائص بعض أشكال الرواية – مطلقاً مع أشكالها الأخرى الكثيرة في آداب العالم المختلفة. وفي الأدب المعاصر تظهر من حين لآخر روايات تتشكل من اتحاد بعض القصص، لكنها لا يمكن أن تقوم في أغلب الأحيان مثالاً مقنعاً على إنجازات إبداعية أصيلة، على الأخص في الجنس الروائي.

في الحالات الآنفة الذكر لا تثير الاهتمام الاستقلالية النسبية لأجزاء أو عناصر معينة في حد ذاتها بقدر ما يثيره المضمون المجازي الذي تعبر عنه، نغمتها الخاصة في العمل ككل. إن للغنى الداخلي للعمل الإبداعي، لتنوع النغمات المجسدة فيه أهمية كبرى في وظيفته الاجتماعية. فهنا من الضروري الإشارة إلى أن طابع بعض عناصر المنظومة الجمالية يقرر إلى حد كبير خصائص «التنغيم» الجديد أو المعالجات المختلفة التي تحصل لهذه المنظومة خلال سيرورة حياتها التاريخية.

تكتسب عناصر أو أجزاء محدده للأعمال الفنية استقلالاً نسبياً كذلك عندما يحصل تركيز حول بطل أو بضعة أبطال رئيسيين. في مثل هذه الحالة ولأن الأبطال يقعون في مركز الحدث يرتدي كشف منطق شخصياتهم معنى خاصاً وأهمية كبرى في تحقيق فكرة أو غاية العمل. يغدو هؤلاء البطال مميزين، لهم حضورهم الخاص في العمل سواء على صعيد المبنى أو المعنى. ولنتذكر كلاً من «فاوست»، «دافيد كوبرفيلد»، «يوجين أنيجن»، «بطل من هذا الزمان»، «مدام بوفاري»، «أبلوموف»، «رودين» والتركيز الحاد على صورة البطل الرئيسي. هذا ويمكن، على هذا الصعيد، ذكر أعمال أخرى كثيرة مشهورة في الأدب العالمي.

قد يقود الاهتمام أو التركيز الزائد على النقاط المركزية أو البارزة في العمل الفني إلى فهمٍ غير سليم للعلاقات البنيوية الداخلية يمس ما هو أبعد من مكانة ودور تعميمات فنية معينة في المنظومة الجمالية الواحدة. فيميل باحثون كثيرون مثلاً إلى اعتبار الأسلوب صيغة بسيطة يعكسها المنهج الفني كما تعكس المرآة الصورة تقريباً. لكن الوقائع تدحض هذه الموضوعة. تغدو العلاقة بين الأسلوب والمنهج الفني غالباً متغيرة، متبدلة وغير مباشرة. ولا غرابة في ذلك إذا ما نظرنا إلى العمل الفني، إلى إبداع الكاتب أو إلى الاتجاه الأدبي كوحدة حية تتفاعل وتتبادل التأثير فيها مجموعة عناصر. إن الباحث الذي يتناول ظاهرة أدبية بالكامل كناتج نواة توزع طاقة الحياة لجملة عناصرها المكونة إنما يبسّط، بشكل غير مشروع العمل الإبداعي. يسقط من حسابه حقيقة أن أهم عناصر العمل الفني تكتسب نبضها الحي، قبل كل شيء، من الواقع القائم. أضف إلى أنه تقوم داخل المنظومة الجمالية علاقات وظيفية محددة وواضحة. إن الحياة التاريخية للظاهرة الأدبية غير ممكنة بدون تداخل وتفاعل عناصرها المختلفة بحيث يبقى كل عنصر في «مكانه» ويضطلع في ذات الوقت بوظيفته الخاصة.

ما زالت تتمتع بانتشار واعترافٍ واسعين النظرية التي تعتبر العمل الأدبي بمثابة الجسم الحي Organism. وهذه نظرية قديمة يرجع أساسها إلى علم الجمال الكلاسيكي الألماني. كتب الباحث ق. كوجينوف مدافعاً عن أسسها ما يلي: «... العمل الأدبي الجيد كالجسم الحي، أي ككائن قادر على الحياة والتطور المستقلين ويقضي بذلك تجسيد الضرورة الحياتية: فعندما يمثلها العمل تصبح «كعالم» صغير يحمل في ذاته «قانون» الحياة تماماً كالحياة ذاتها (فمبدع العمل أخذ هذا «القانون» بالطبع من الحياة الواقية و«نقله» إلى عمله)».

من الصعب الموافقة على هذه النظرة التبسيطية. فلا يشك أحد بالقيمة الرائعة مثلاً لكل من «غارغانتوا وبانتاغرويل» – رابليه، «رحلات جوليفر» – سويفت، «جزيرة البطريق» – فرانس، «آلة الزمن» و«صراع العوالم» –

ويلز. لكن من الصعب في ذات الوقت، القول بأن هذه الأعمال هي الحياة بذاتها. فانطلاقاً من مبدأ «الحياة ذاتها» هذا يمكن بسهولة رفض أعمال الكلاسيكيين، والرومانتيكيين، هذا إذا تركنا جانباً الحديث عن أدب العالم القديم والعصور الوسطى ونماذج الفولكلور والإبداع الشعبي الملحمي التي يلعب الخيال فيها عادة الدور الأهم.

أفصح الكاتب ليونيد ليونوف عن فكرة طريفة اكتسبت شهرة واسعة: «يعتبر العمل الفني الحقيقي، والأدبي منه بوجه خاص، دائماً اختراعاً من حيث الشكل واكتشافاً من حيث المضمون». هذه الفكرة سليمة لأنها تؤكد، قبل كل شيء، على دور الريادات الإبداعية الهادفة المقترنة في ذات الوقت بشكوك عميقة والتي لا تنفي الحدس والجهود الفنية وصولاً إلى تقديم عمل فني كامل. فلا الاختراع ولا الاكتشاف ينبثق بسهولة أو بتلقائية إرادية.

لا شك أن معادلة ليونوف حول خصوصية أعمال الأدب والفن صحيحة وعادلة. فالوظيفة الاجتماعية – الجمالية للأعمال الأدبية تتحدد بشكلٍ أساسي على ضوء ما تنطوي عليه هذه الأعمال من فتوحات فنية، وما تجسده من مهارة هي، في الواقع، ضرب من الاختراع.

– ٣ –

إن علاقات العناصر والأجزاء المكونة للمنظومات الجمالية مختلفة اختلاف مستويات هذه المنظومات. يرى بعض الباحثين كما أنه لا يمكن تقويم معنى هذا العنصر أو ذاك في العمل الفني بمعزلٍ عن الكل، كذلك غير ممكنٍ فهم عمل ما بشكل سليم بدون علاقته بإبداع الكاتب عموماً، بمعزلٍ عن السياق الأدبي للعصر وسياق آداب الأمة وهلمجرا... إن هذه الموضوعة صحيحة وعادلة، لكن إلى حدٍ معين فقط. فلا شك في أن دراسة العمل الأدبي عبر مقارنته بالأعمال الأخرى للمؤلف نفسه تساعد **الدارس** جوهرياً على

إبراز الخصائص والسمات العامة للأعمال على نحوٍ أفضل وكذلك – وهذا هو المهم – خصوصية كل منها. لكن بالنسبة للقارئ يقوم العمل الأدبي في الغالب كظاهرة مفردة، مستقلة. فمن أجل إدراك الغنى الحياتي والجمالي لرواية «الحرب والسلم» ليس ضرورياً بالنسبة له (أي للقارئ) الرجوع إلى «الطفولة»، «المراهقة» و«الشباب» أو إلى «البعث». يقدم الكاتب عمله الأدبي كذلك واضعاً في اعتباره عادةً فهمه بشكلٍ مستقل وبمعزلٍ عن أعماله الأخرى، هذا إذا تجاوزنا «الثلاثيات» والأعمال المسلسلة التي تربطها وحدة الأبطال والموضوع.

إن إدراك وفهم الأعمال الأدبية بذاتها، كما هي ليؤكد الحقيقة القائلة بن العلاقات الداخلية الخاصة بالأعمال الإبداعية لكاتب معين ذات طابع آخر غير تلك الخاصة ببنية عمل محدد.

وهكذا يعتبر جماع عمل الكاتب الإبداعي منظومة جمالية واحدة. ذلك لأن لكل كاتب دائرة مواضيع وأفكار ونماذج تميزه من غيره. وهذا صحيح أيضاً حتى عندما تكون هذا الدائرة واسعة جداً، وعندما تكون ريادات الكاتب الفنية متسمةً بمدى شمولي وجامع. يمتلك إبداع الكاتب العبقري خصائص المنظومة كذلك لأننا نلمس في كل الأعمال التي أبدعها طابع ذاته الفنية. ومهما كانت حادة التناقضات البارزة خلال سيرورة تطور الفنان الكبير فإنها لا تنسف عادة وحدة نشاطه الإبداعي كمنظومة. في مثل هذه الحالة تعتبر التناقضات بحد ذاتها علامة فارقة لظاهرة أدبية تميزها عن ظواهر فنية أخرى.

لكن يدلنا تاريخ الأدب أنه قد تحصل انقلابات هامة في التطور الإبداعي لفناني الكلمة – تحولٌ من مبادئ وأشكال هامة للاستيعاب الفني للواقع إلى أخرى ذات ملامح وخصائص جديدة. يحصل ذلك في الغالب في عصور «الانكسارات» الحادة في الحياة الاجتماعية وفي مراحل التحولات الكبرى على صعيد تطور الأدب. نلمس مثل هذا النوع من التحوّل في مرحلة حلول الواقعية في أعقاب الرومانتيكية. في هذه المرحلة يجسد كتاب بارزون كثيرون، بمن فيهم بوشكين، غوغول، في أعمالهم مبادئ هذا الاتجاه وذاك.

لكن مع المحافظة على الوحدة الداخلية لنشاطهم الإبداعي. وقد ارتبط هذا الأمر بشكل وثيق بتعبير أعمالهم عن ضرورة ومشروعية حلول اتجاه جديد في أعقاب القديم. لذا لم يؤد اقتران مبادئ فنية غير متجانسة في أعمال هؤلاء الكتاب إلى توليفية فقط، بل شكلت ظاهرة حية كانت عنواناً لمرحلة عظيمة الأهمية في تطور الأدب.

تلاحظ تحولات وانقلابات إبداعية أكثر عمقاً في فترة تشكل وتطور الواقعية النقدية، مع سيرورة انتقال ممثلي الاتجاهات الأخرى إلى مواقعها الإبداعية. تختلف أعمال ألكسي تولستوي مثلاً بدءاً من النصف الثاني من العشرينات جدياً عن أعماله في مرحلة ما قبل الثورة. وهنا يمكن، وبكامل الحق، التحدث عن منظومات جمالية مختلفة في إبداع الكاتب. لكن ليس سليماً في هذه الحالة الإشارة إلى لحظة التحول فقط، فالعلاقات الداخلية تقوم هنا أيضاً، وتعليل ذلك نضج مقدمات تشكل الاتجاه الإبداعي الجديد لديه في أحشاء الأدب السابق. ومن المعروف جيداً أنه لم يفهم حتى كبار ممثلي الواقعية النقدية حتمية بروز علاقات وأفكار اجتماعية كعنوانٍ لسيرورات تغير المجتمع. أما ألكسي تولستوي فكان ينتمي إلى فريق أساتذة الثقافة العباقرة الذين أحسوا بالأزمة العميقة للنظام الاجتماعي «القديم» وبحثوا بإلحاح – عبر التردد والأخطاء – عن سبلٍ فكرية وإبداعية جديدة.

تكمن الخصوصية التي يتسم بها إبداع الكاتب العبقري كمنظومة جمالية بأن كل عمل جديد له يحمل معه كشفاً مجازياً لسيرورات الحياة وعالم الإنسان الروحي لم يدرسها الفنانون من قبل أو لجوانب جديدة هامة لظواهر سابقة كانت مواضيع لتعميمات فنية. لذا لا تُقاس أهمية وقيمة أعمال الفنان الجديدة بمدى قربها من أعماله السابقة، بل العكس، بمعيار ذلك الجديد القيِّم وغير المشابه «للقديم» الذي عبرت عنه. ويشكل كل ذلك أساساً ضرورياً لقيام منظومة جمالية متكاملة.

نلمس في الأعمال، غير الكثيرة بعد، التي تتطرق لمسائل العلاقات «المنظومية» في الأدب والفن، اتجاهات مختلفة. أعرب د. لاشمانوف مثلاً عن وجهة نظر تقول بأنه من الأسلم استبعاد العمل الفني وكذلك أشكال وأجناس الفن من مجال الدراسة المنظومية، وعلى الأقل في المرحلة الحالية من الدراسات العلمية: «أرى أنه لا يصلح أي عمل فني، مع كل تنوع وغنى التفاصيل، لأن يكون أساساً لدراسة فلسفية – جمالية. كما أنه من السابق لأوانه تطبيق التحليل المنظومي – الجمالي على أشكال وأجناس الفن».

يرى د. لاشمانوف أنه «من أجل إبراز السمات المنظومية للعمل الفني كتركيب معين من الأجدى تناول جملة أعمال محددة تجمعها «علاقة (أو خاصة) تشكل منها منظومة». يمكن أن تقوم بدور هذه العلاقات أو الخواص مثلاً مبادئ معينة مثل «صورة المؤلف»، «وجهة نظر الفنان»، «النمط الأسلوبي للعمل» وغيرها.

لكن يجدر أن نشير إلى أن الأنظمة الجمالية ليست نماذج مركبة بشكل متعسف، بل ظواهر قائمة فعلاً. فيمكن طرح الكثير من «مبادئ البحث» المختلفة التي يبدو من الأسلم، لهذا السبب أو ذاك، على أساسها تصنيف الحقائق الأدبية، الفنية في مجموعات. لكن لا يمكن لنماذج محتارة بشكل افتراضي أن تكون معادلاً لمنظومة جمالية «موظفة» تؤدي دوراً معيناً في تاريخ الثقافة الفنية. فمن وجهة النظر هذه لا يمكن لمبدأ «صورة المؤلف» مثلاً أن يكون عاملاً «مشكّلَ منظومة». فصورة المؤلف تجد تعبيراً لها في أعمال كتاب مختلفين وفي منظومات جمالية مختلفة بعضها عن بعض تماماً. لذا يبقى هذا المبدأ مثله مثل «وجهة نظر الفنان» و«النمط الأسلوبي» غير صالح لإبراز العلاقات المنظومية في الأدب والفن.

وثمة وجهة نظر أخرى تقول بأن سيرورة تأليف العمل الفني – بدءاً من ولادة الفكرة وحتى تجسيدها مروراً بالعمل ذاته وانتهاءً باستيعاب

القراء له – تشكل (مأخوذة ككل وبالكامل) منظومة فنية عريضة. لكن تثير هذه الفكرة، مع كل جاذبيتها، شكوكاً واعتراضات، فولادة الفكرة، كغيرها تماماً من المراحل المختلفة لإنشاء العمل، لا تشكل ظاهرة جمالية بالمعنى المباشر للكلمة. أما بالنسبة للقارئ فنعرف أنه «عنصر» متبدل، غير متجانس، خصوصاً إذا ما وضعنا في اعتبارنا الحياة المديدة للعمل الأدبي وتغير وظيفته. تتكون المنظومة من أجزاء وعناصر ثابتة لكن متبدلة القيمة لا تلغي تطورها كمنظومة وكعناصر. لذا لا يمكن أن تشكل ولادة الفكرة، العمل والقارئ، رغم كل العلاقات الدينامية القائمة بينها، منظومة جمالية.

من المهم هنا أن نميز بين العلاقات المنظومية وبين المطابقات التصنيفية ففي حين تفترض العلاقات المنظومية وحدة عامة لأصل، لمنشأ الظواهر الأدبية – الفنية ووظائفها فإن المطابقات التصنيفية تعني وحدة هذه أو تلك من خصائص الظواهر الفنية بصرف النظر عن أصلها، منشئها والخصائص النابعة من وظيفتها. نفس الظواهر يمكن ويجب دراستها، كما على صعيد القرابة التصنيفية كذلك من مواقع العلاقات المنظومية.

في دراستنا للاتجاهات الأدبية من وجهة نظر تصنيفية نتعرض مثلاً لأشكالها في الأدب القومي أو على مستوى السيرورة الأدبية العالمية. أثناء ذلك لا يمتلك أهمية جوهرية السياق التاريخي الحقيقي لتطورها. يكمن أهم شيء هنا في تحديد أنماط التفكير الفني، سبل وأشكال الإبداع المجازي.

لدى التناول المنظومي يأتي في المقدمة دراسة الاتجاه الأدبي كوحدة جمالية محددة تقوم في ظل ظروف تاريخية محددة وتضطلع بوظيفة معروفة. كثيراً ما تُدرس الظواهر الأدبية، بما في ذلك الرومانتيكية والواقعية، من خلال تحليل سطحي للمضمون العام لهذه المفاهيم. يُهمل عادة كشف تلك الحاجة الاجتماعية – الجمالية التي استدعت بروز هذا

الاتجاه الأدبي المطروح، أجزاءه وعناصره المكونة والمنظومة الجمالية بالكامل. وبدون إبراز كل هذه الخصوصية لا يمكن في الحقيقة فهم خصائص الاتجاه الأدبي.

فإذا ما تكلمنا عن الحاجة الاجتماعية التي استدعت حلول الرومانتيكية كاتجاه، يجب، برأينا، الإشارة إلى تلك المقاومة الداخلية الواسعة للعلاقات البورجوازية الجديدة بين الناس والتي شملت شتى طبقات المجتمع في مرحلة قيام الرأسمالية. من المهم، في الوقت ذاته، التعرض لتلك المثل العليا الرفيعة والآمال الخاصة ببعث الإنسانية الذي لاح في عصر التحولات الاجتماعية الكبرى. وهكذا كانت المقاومة والآمال من طبيعتين مختلفتين. ومن هنا، برأينا، عدم التجانس الذي ميّز الرومانتيكية ذاتها والذي ما فتئ يدهش الدارسين ويُوقعهم في مآزق أحياناً.

واضح أنه من البدهي تماماً أن يكون ثمة تمايز داخلي في الرومانتيكية كاتجاه وكذلك قيام علاقات بين تياراته تخولنا التحدث عنه كنمط من الإبداع – كمنظومة جمالية محددة. فلا يُلغي أحدهما الآخر. فإذا كنا لدى دراسة الرومانتيكية كمنظومة جمالية نتحدث، قبل كل شيء، عن تركيز اهتمام الفنان على الفرد، على الحالات المعقدة التي ينطوي عليها، على صبواته وتطلعاته الذاتية والاجتماعية، على «تحرير» الإنسان من قيود الزمن والتاريخ والظروف المحيطة من أجل إبراز خصائصه الثابتة «الأبدية»، فلدى تحليل التمايز الداخلي للرومانتيكية يُشار باستمرار إلى إحساس الفنانين – الرومانتيكيين الحاد بتناقضات العالم، إلى العلاقة الوثيقة للرومانتيكية بنمو الوعي الذاتي القومي من جهة، وإلى ميل سلسلة كاملة من الكتاب الرومانتيكيين لتجسيد عالم «مثالي» بديل للعالم القائم من جهة ثانية. وتقوم كذلك، كما هو معروف جيداً، أشكال أخرى للفن الرومانتيكي. لكن تجمع كل هذه الأشكال أصول اجتماعية عامة وتتسم بسمات وخصائص متقاربة نابعة من طبيعة هذا النمط الإبداعي.

من الصعب، لا بل من غير الممكن أحياناً، فصل الدراسة المنظومية للاتجاهات الأدبية عن دراستها التاريخية. فلدى التطرق للعلاقات المنظومية لابد من التعرض لمنشأ وتطور الظواهر الأدبية – الفنية. وسيكون من المهم في هذا المجال، إلى جانب دراسة بنية المنظومات الجمالية القائمة، دراسة سيرورات تطورها.

ليس كافياً، في المرحلة الراهنة من تطور العلوم، الاكتفاء بالإشارة أو البرهان على تبعية نشاط الكاتب الإبداعي وكذلك الاتجاهات والتيارات الأدبية لسمات العصر التاريخي. فمن الضروري الكشف عن ولادة وتطور المنظومات الجمالية، علاقاتها والتأثير المتبادل فيما بينها وكذلك تناقضاتها. وهكذا يتيح اعتبار التحليل المنظومي واحداً من فروع الدراسات التاريخية – الأدبية والنقدية رفع دراسة الأدب إلى مستوى جديد.

* * *

سبل الدراسة التاريخية للأدب

يعتبر التناول المادي – التاريخي للظواهر الاجتماعية واحداً من أهم مبادئ الماركسية – اللينينية. ويختلف هذا التناول في أساسه عن النظرة التاريخية للسيرورات الاجتماعية التي اتسمت بها المدارس المثالية في القرن التاسع عشر وعلم التاريخ البورجوازي المعاصر.

تُثير الدراسة التاريخية للأدب، من مواقع الميتودولوجيا الماركسية، التي أسفرت عن نتائج ضخمة، حملات هجوم مستمرة من قبل أنصار التحليل الفطري **المحايث** للمواضيع والمسائل الجمالية. لكن ذلك لم يجعل مبادئهم النظرية أكثر إقناعاً، وما زالت الدراسة المادية – التاريخية تتطور بنجاح وتكتسب تأييداً متعاظماً.

يكمن تطور هذا المجال من المعرفة، قبل كل شيء، في شموله المتسع تدريجياً لكل تاريخ الأدب العالمي، وفي تمايز اتجاهات البحث الرئيسية، وأخيراً في تعمق وتطور أساليبه. ففي العقود الأخيرة صار الأدب، منذ المراحل الأولى المغرقة في القدم لتكونه وحتى أيامنا، موضوعاً للدراسة الماركسية. ولا تتطرق هذه الدراسة للآداب الناضجة والأوروبية فقط، بل وللآداب الفنية والمنبعثة من جديد في آسيا وإفريقيا وأمريكا اللاتينية.

إن تنوع أوجه وأشكال الأدب، تشابك علاقاته بالحياة الاجتماعية يجعل ممكناً لا بل وضرورياً السبل المختلفة لدراسته، لكن المتسمة في الوقت ذاته بوحدة معينة نابعة في نهاية المطاف من وحدة الميتودولوجيا الماركسية – اللينينية.

من بين الاتجاهات الأساسية لعلم الأدب الماركسي يبرز بشكل أساسي اتجاه يركز على **منشأ الظواهر الأدبية وأصولها التاريخية**. قام هذا الاتجاه طبعاً قبل الاتجاهات الأخرى وما زال يحتل مكان الصدارة في المنظومة العامة لموضوعات علم الأدب. فبدون معرفة الجذور والأسس الحياتية والاجتماعية للإبداع الأدبي

يستحيل فهم الأعمال المحددة، الكاتب والسيرورة الأدبية بوجه عام. يبرز المنهج الذي يعنى بالأصول التاريخية، بكشفه علاقات شتى فناني الكلمة وإبداعاتهم بحياة عصر معين أو مراحل تاريخية مختلفة، حركة الأدب، تعاقب الظواهر الأدبية، تأثيرها المتبادل، تناقضاتها الداخلية، الصراع الفكري والجمالي الدائر.

لا تبقي مبادئ وأشكال منهج دراسة الأصول التاريخية على حالها. فقد طرأ ويطرأ عليها تغير كبير تحت تأثير التطور العام للنظرية الماركسية – اللينينية والفكر النظري في ميداني علم الجمال وعلم الأدب. دافع بليخانوف في حينه عن موضوعة تقول بأن البند الأول للنقد العلمي (وتدخل هنا الدراسة التاريخية للأدب) «يكمن في ترجمة فكرة العمل الفني المطروح من لغة الفن إلى لغة السوسيولوجيا من أجل العثور على ما يسمى بالمعادل السوسيولوجي للظاهرة الأدبية المطروحة». والآن سار علم الأدب الماركسي إلى أبعد من ذلك بكثير في فهم جوهر النقد العلمي والدراسات التاريخية الأدبية. يتجاوز أنصار التناول المادي – التاريخي للأدب الآن حدود البحث عن معادل سوسيولوجي للظواهر الأدبية، فيبرزون في أعمالهم اتساع علاقات فناني الكلمة بالواقع التاريخي، تنوع الينابيع الحياتية التي تقود لإبداع تعميمات فنية كبرى.

عبّر كارل ماركس في الجزء الثاني من «رأس المال» عن فكرةٍ عميقة ذات علاقة مباشرة بالدراسات النقدية الأدبية وهي أن من الأسهل إرجاع تصورات الناس الفكرية والروحية عموماً إلى أساسها الواقعي «الأرضي» أكثر من استنباط هذه التصورات عبر تحليل «العلاقات القائمة للحياة الفعلية». وأعتقد أن هذا التناول الثاني – الأكثر تعقيداً – يُطبق الآن بشكل أوسع تدريجياً في أعمال منظري الأدب والفن. في الدراسات التي تركّز على الجذور التاريخية لا تدرس في الغالب جذور إبداعات الكاتب ومنطلقاته الفكرية والفنية فقط، بل ويُنظر إليها كوحدة متكاملة مرتبطة بالواقع التاريخي الحقيقي.

مع ذلك صدرت في الآونة الأخيرة انتقادات للمنهج النقدي الآنف الذكر. قيل إنّ كشف كل أوجه علاقة الكاتب بالواقع يتحول، في الغالب، إلى حشد شتى المسائل والتفاصيل الصغيرة قليلة الأهمية التي تختفي من جرائها صورة الفنان والعمل ذاته. فمن أجل تصوير المناخ والوسط حيث عاش وعمل الكاتب، معاناته

والمؤثرات التي خضع لها، يتطرق الباحثون أحياناً إلى وصف أهله وأصدقائه، أقربائه القريبين والبعيدين والناس الذين كان يمكن أن يصادفهم، وهكذا بشكلٍ يبتعدون فيه عملياً عن مادة الدراسة ذاتها – عن الأدب.

لكن يتلخص اللوم الرئيسي الذي يُوجه للدراسات التي تعنى بجذور ومنشأ الظواهر الأدبية هو أن الأعمال في هذه الحالة «تُسجل» على «حساب» هذا العصر أو ذاك (وكذلك الكاتب) وتُعالج كانعكاس مباشر بسيط لسماته وخصائصه. هذا في حين نعرف جيداً أن أعمال فناني الكلمة الكبار تعيش أبعد من حدود عصرها الذي نشأت وبرزت فيه وتؤثر فكرياً وجمالياً على العديد من الأجيال اللاحقة. وهذا ما لا توضح طابعه وجوهره الدراسات الآنفة الذكر.

إن هذا اللوم عادل برأينا إلى حد كبير. يرى بعض العلماء أن على هذه الدراسات الأدبية ألاّ تعنى بهذا الأمر، بينما يؤكد البعض على أن الدراسة العميقة لسيرورات نشوء الظواهر الأدبية تنطوي في حد ذاتها على كشف ما ستكون عليه حياتها مستقبلاً.

يقول العالم الألماني روبرت فايمان بهذا الخصوص ما يلي: «ليس ثمة أي تضاد Antinomy بين تاريخ النشوء والتأثير، فتقوم بينهما صلة ميتودولوجية. ولا يمكن أن يوضح الأدبَ الذي يتعدى تأثيره نطاق مرحلة ظهوره سوى تاريخ نشوئه». من الصعب الموافقة على هذا الرأي، وكذلك على وجهة النظر التي ترى أن على الدراسة التي تعنى بالجذور التاريخية ألاّ تهتم بدراسة مسألة التأثير.

تدلنا التجربة على أن الدراسات المكرسة لنشوء الظواهر الأدبية في الوقت الحاضر لا تقدم لنا شيئاً ينير سبل حياتها، مصيرها المستقبلي. تشهد على ذلك بوضوح الأعمال النقدية حول الأدب المعاصر. يتجنب النقاد ومنظرو الأدب عادة الذين يدرسون الأدب الحديث إبداء الرأي في مسألة استيعاب الأجيال التالية لهذه الأعمال الأدبية أو تلك التي تلقى نجاحاً كبيراً وتحظى بتأييد القارئ المعاصر، أو التحدث عن مصيرها التاريخي. فالصعوبات التي تبرز في هذا المجال جلية.

مع ذلك يجب أن تتضمن الدراسة التاريخية للأدب بعض المقدمات و«النبوءات» الخاصة بفهم تأثير الأعمال الأدبية في العصور التالية. لكن ذلك يتطلب دراسة الظواهر الأدبية من منظور تاريخي أشمل، من منظور

الاتجاهات الرائدة للتطور التاريخي. وتجدر الإشارة إلى أنه يجب القيام بمثل هذه الدراسة ليس في شكل ملحق للتحليل الخاص بعلاقات الكاتب والعمل بعصرهما، بل عبر الخط الأساسي لهذا التحليل. أما بخصوص «استقلالية» الدراسة التاريخية للأدب عن مسألة تأثيره فلا يمكن لأي دارس لتاريخ نشوء الظواهر الأدبية ألاَّ يتطرق لدورها وتأثيرها في تلك المرحلة التي ظهرت فيها. وهذا يعني أن مسألة التأثير تنهض أمام الباحث بوضوح كافٍ.

أما حياة الأعمال الأدبية خارج إطار العصر الذي ظهرت فيه فموضوع الدراسة **التاريخية الوظيفية**. تربط هذا المنهج بمنهج **الأصول التاريخية** علاقة قربى، لكن له معناه المستقل. تتلخص مهمة الدراسة التأريخية – الوظيفية في إيضاح الأشكال والأوجه الحقيقية لتأثير الأعمال الفنية في المراحل التاريخية المختلفة على شرائح القراء المختلفة، وكشف غنى أو تعددية معاني الأعمال الإبداعية خلال سيرورة حياتها التاريخية. تشمل الدراسة التاريخية – الوظيفية لظواهر الماضي الأدبية، بما في ذلك، غير البعيدة زمنياً، كحلقة هامة هنا، تحليل مكانها ودورها في الثقافة الفنية المعاصرة وأهميتها بالنسبة لحياة الناس المعاصرين الروحية.

حول العلاقة المتبادلة بين فنان الكلمة والقارئ كُتب الكثير ومن وجهات نظر مختلفة. درس هذه المسألة العالم الفرنسي إنيكين واللغوي الأوكرايني الشهير بوتبنيا وتلامذته والعديد من العلماء الآخرين. وعبَّر عن آرائه بهذا الخصوص أيضاً كل من ليف تولستوي، أوسكار وايلد، ألكسي تولستوي، جان بول سارتر وفنانو كلمة آخرون. وفي دراسات العلماء النظرية – التحليلية، كما في تصريحات الكتاب تُرك للقارئ دور حاسم في حياة الأعمال الفنية. ونُظر إلى العمل الأدبي ذاته في كثير من الأحيان كمجرد شكل أو وعاء يُملأ بمضمون من خلال القراء الذين يعطونه في كل مرة مضموناً آخر تبعاً لأوساطهم ومفاهيمهم. أرجعوا الدور الفعّال للإبداع الفني إلى بسيكولوجيا الاستيعاب لدى القراء.

لكن الدراسة التاريخية – الوظيفية للأدب وبسيكولوجيا الاستيعاب لدى القراء اتجاهان علميان مختلفان. ففي حين يشكل كشف الوظيفة الاجتماعية – الجمالية للظواهر الأدبية بتغيراتها واختلافها أساس الاتجاه الأول تعتبر دراسة

وتحليل خصائص الحالات النفسية التي تثيرها الأعمال الفنية لدى هذه المجموعة أو تلك من القراء مضمون الاتجاه الثاني. وإذا كان موقف أوساط أو دوائر محددة من القراء من الظواهر الجمالية المختلفة هو ما يعني به اتجاه بسيكولوجيا القراء فإنّ تأثير الظواهر الأدبية الهامة على المجتمع في المراحل التاريخية المختلفة هو ما يقع في مركز اهتمام الدراسة التاريخية الوظيفية.

من الواضح أن الوظيفة التاريخية للظواهر الأدبية تتعلق ببنيتها وبطابع صلتها الحاصلة بالواقع الاجتماعي المتغير من جهة أولى وبالمتطلبات الجمالية الجديدة للمجتمع من جهة ثانية. لكن يجب أن نعلم أن البنية التي قد تثير ردود فعل صاخبة في مرحلة ظهور الأعمال الإبداعية يمكن أن تغدو ذات تأثير ضعيف من الناحية الجمالية في مراحل تالية. كما ويحصل العكس أحياناً. إذ تكتسب الأعمال التي لم تثر ضجيجاً في البداية طاقة التأثير الجمالي الكبير بعد حين. وهكذا تعتبر العلاقة الحية القائمة بين بنية الأعمال الأدبية ووظيفتها الاجتماعية – الجمالية موضوع الدراسات التاريخية – الوظيفية.

تمتلك أهمية كبرى الدراسة **التاريخية – المقارنة والتصنيفية** للظواهر الأدبية. يقارب كثير من الباحثين بين هذين الاتجاهين العلميين معتبرين التناول التصنيفي جزءاً من الدراسة المقارنة للأدب. لكن يجدر الاعتراف بعدم سلامة هذا الرأي: فالدراسة التصنيفية للظواهر الأدبية تقوم الآن كاتجاه خاص مستقل. وتكشف علاقته الحية والمتبادلة مع التحليل التاريخي المقارن اختلافه الجوهري عن هذا الأخير كما في موضوع الدراسة كذلك في منهجها.

يصرح القائلون بأن الدراسة التصنيفية جزء من الدراسات التاريخية المقارنة بأن منطلق هذا وذاك هو المقارنة. وهذا صحيح فعلاً. لكن المقارنة تكمن في أساس أي علم، وبدونها لا يمكن أن تحصل سيرورة المعرفة، لذا لا يجوز الانطلاق من المقارنة كمبدأ محدد لظهور هذه أو تلك من الاتجاهات. فيرجع الدور الحاسم هنا لموضوع الدراسة.

يُستخدم منهج وطرائق المقارنة بشكل واسع للغاية في مجالات عديدة لعلم الأدب. فتُقارن النماذج الفنية المجسدة في هذا العمل الإبداعي الضخم أو ذاك، أو في الأعمال المختلفة لنفس المؤلف. كما تُقارن أعمال كتاب مختلفين

ينتمون لعصر واحد أو لعصور مختلفة وهلمجرا. لكن من غير الجائز اعتبار كل ذلك من اختصاص الدراسة التاريخية – المقارنة للظواهر الأدبية. فتتلخص سمتها بأنها تكشف العلاقات بين الآداب المختلفة.

ركّز علم الأدب المقارن التقليدي كل الجهود بشكل رئيسي على دراسة العلاقات بين الآداب التي عبّرت عن التأثير والتأثّر وعلى إيضاح أوجه التشابه التي قامت بنتيجة هذه العلاقات. هذا لا ينفي عقد بعض المقارنات، لكن كانت مسألة التأثير والتأثر في مركز الاهتمام. تراكمت حصيلة ضخمة من المواد، لكن لأنها لم تلق التعميم العميق، لذا لم تلعب، في الحقيقة، أي دور مهم في فهم سيرورات التطور الأدبي.

يقوم علماء البلدان الاشتراكية بدراسات كثيرة حول الصلات الإبداعية والعلاقات المتبادلة بين الآداب في المراحل التاريخية المختلفة. لكن كثيراً ما تقتصر هذه الدراسات على استعراض علاقات التأثير القائمة بين كتاب معينين – استعراضاً يتضمن وصفاً لحقائق كثيرة ذات طابع خارجي فقط.

مع عدم رفضنا لأهمية دراسة الأشكال المختلفة للعلاقات بين كتاب القوميات المختلفة وبين الآداب، تجدر الإشارة إلى الأهمية الخاصة لتلك العلاقات والصلات الإبداعية التي تغدو عاملاً في التطور الداخلي للآداب القومية وفي غناها الفكري والفني. لا يتطور أي أدب في العالم، مهما كان عظيماً، بمعزلٍ عن الآداب الأخرى. يستخدم كل واحد منها تجربة الآداب الأخرى الفنية. ويعتبر كشف سيرورة تبادل الأفكار التقدمية والتجربة الإبداعية أحد أهم مهام الدراسات التاريخية – المقارنة. وعَبْر ذلك ليس إيضاح العلاقات الأدبية القائمة، استيعاب الإنجازات الفنية لشعوب أخرى ودور ذلك في السيرورة التاريخية لتطور هذا الأدب القومي أو ذاك هو الأمر الوحيد المهم، بل وتحليل خصائص هذه السيرورة التي تحدد طابع علاقة هذا الأدب بالآداب القومية الأخرى.

وهكذا تقترب من العنصر الثاني المهم للدراسات التاريخية المقارنة – دراسة خصائص الآداب القومية، ذلك القسط الذي أسهمت به إغناءً لمخزون الثقافة الفنية العالمية. ولا يمكن كشف كل خصوصية الأدب القومي بدون مقارنته بالآداب الأخرى، وفي المقام الأول، بتلك القريبة منها، أضف إلى أنه

يستحيل إعطاء تقويم للقيم الفنية التي أبدعها هذا الأدب وتتجاوز أهميتها الحدود القومية. من هذه الزاوية تعتبر طريفة جداً الدراسات التي تتطرق لهذا الأدب أو ذاك عبر علاقاته بمجموعة الآداب الأخرى القريبة أو المتصلة به بشكل أو بآخر. وكما أن تحليل العلاقات الإبداعية بين الكتاب والآداب متصل بشكل وثيق بدراسة الاتجاهات الداخلية لتطور الأدب القومي فإن كشف سماته الخاصة يفترض مقارنته مع آداب الشعوب الأخرى.

تكمن خصوصية الدراسات التصنيفية – بالمقارنة مع الدراسات التاريخية – المقارنة – في أن موضوعها هو الظواهر الأدبية المتشابهة، المتقاربة بصرف النظر أكانت تقوم فيما بينها علاقات قربى، تأثيرات وعلاقات إبداعية مباشرة وغير مباشرة أم لا.

ثمة مستويات مختلفة للدراسات التصنيفية. وهنا يجب أن يُشار في المقام الأول إلى الاتجاهات الأدبية. تتضمن دراسة الاتجاهات الأدبية من الوجهة التصنيفية كشف أشكالها المختلفة البارزة عبر سيرورة التطور التاريخي لفن الكلمة. ليست هذه الأشكال واحدة في آداب العالم المختلفة، لكن ثمة في ذات الوقت فيما بينها أوجه شبه محددة أمورٌ مشتركة. أشكالُ الاتجاهات ذاتها مثل الواقعية والرومانتيكية تتمايز داخلياً بدورها بشكل ملحوظ، وتعتبر ضرورية الدراسات التي تكشف الكيان الداخلي لاتجاهات أدبية في حد ذاتها، بما في ذلك، أنماطها القومية.

تمتلك أهمية جوهرية الدراسة التصنيفية للأجناس والأساليب. وفي هذا الميدان أمور كثيرة تنتظر الحلول. فمن أجل فهم عميق للسيرورة الأدبية العالمية من المهم كشف الأسس العامة البارزة في التنوع الهائل للأجناس والأساليب وفي التغير الذي يطرأ على الجنس تبعاً للوسط الاجتماعي – التاريخي المختلف.

تعتبر طريفة وملحة في آن معاً الدراسة التصنيفية للتطور التاريخي للآداب. فمع كل خصوصية آداب قوميات وشعوب معينة والسبل التي عبرتها في تطورها تبرز سمات واتجاهات متشابهة. تشمل هذه السمات المشتركة إما آداب شعوب عديدة أو آداب هذه المناطق أو تلك. ويعتبر كشف أشكال وأنماط السيرورة الأدبية في المراحل التاريخية المختلفة، وبخاصة في عصرنا، مهمة علمية كبرى.

تتطلب الدراسات التصنيفية، عدا معالجتها لمادة أدبية واسعة، دقة وعمقاً في التحليل. فهنا من السهل جداً الوقوع في أسر إغراءات صياغة مقولات جذابة، لكن قليلة الإقناع، وكذلك تخطيطات عامة هشة. ويمكننا ملاحظة هذا وذاك في أعمال بعض الباحثين المعاصرين.

في السنوات العشر أو الخمس عشرة الأخيرة يلاحظ سعيٌ حثيث لإدخال البنيوية –في شكلٍ لها معدلٍ بعض الشيء –مجال علم الأدب الماركسي.

واضحٌ من كل ما قيل أن مؤلف هذا الكتاب لا يشاطر البنيويين آراءهم، لا يؤيد مبادئ البنيوية الحديثة بمقولاتها الأساسية. لكني أرى، في ذات الوقت، أن من الضروري، لدى تحليل الظواهر الأدبية، استخدام التناول البنيوي الذي لا يجوز – وهذا أمر في غاية الأهمية – اعتباره كاكتشاف للبنيوية الحديثة، لأنه كان مستخدماً قبل ظهورها، بما في ذلك في أعمال مؤسسي الماركسية – اللينينية. فهم البنية ذاته مختلف لدى كل من البنيويين والماركسيين. فغير مقبولة بالنسبة لنا معالجة البنية كعلاقات أشكال «صرفة»، أو اعتبار بنية الظواهر الفنية كمنظومة مستقلة لا تخضع لمؤثرات «جانبية».

لا يشكل التناول البنيوي، برأيي، اتجاهاً خاصاً في علم الأدب الماركسي، ويمكن استخدامه في ميادين مختلفة للدراسات النظرية الأدبية بما في ذلك الدراسة التاريخية – الوظيفية للأدب وكذلك التصنيفية. ليس المهم الفصل بين البنيوية كتيار فكري – فلسفي وبين المبادئ البنيوية للتحليل فقط، بل والفصل بين الدراسات السيميوطيقية للأدب وبين الفهم البنيوي له. حتى وقت متأخر كان يُنظر إلى هذين السبيلين في التناول كمذهب واحد وذلك من قبل الأنصار والأعداء على حد سواء. لكن تغدو الآن ضرورية أكثر فأكثر الدراسات السيميوطيقية للأدب على أساس الميتودولوجيا الماركسية.

شرحنا في الفصول السابقة بشكل مفصلٍ وكافٍ جوهر وخصائص هذا التناول. وأرى ضرورياً بهذه المناسبة الإشارةً إلى بعض منطلقاته الأساسية وبالخطوط العريضة فقط. فيجدر الاعتراف بوجود أشكال مختلفة للإشارات الجمالية في الآداب، تدخل غالباً في علاقات معقدة مع الاستيعاب المجازي للواقع. تتيح دراسة الإشارات الجمالية وعلاقاتها بالتعميمات الفنية إمكانية فهم

سيرورات التطور التاريخي للأدب بعمق، وكذلك السيروارت الحاصلة في الأدب المعاصر وفي الثقافة الفنية للبلدان الرأسمالية.

إن العيب الأساسي للدراسات السيميوطيقية، المنطلقة من مواقع البنيوية، الفينومينولوجية، الكانطية الجديدة والاتجاهات الفكرية – الفلسفية الأخرى القريبة منها، كامنٌ في تلك الأهمية الشاملة التي تُعطى للإشارات الجمالية. ينظر أنصار هذه التيارات إلى أي شكل من أشكال الإبداع الفني كظاهرة إشارية. يعتبر الأدب بالكامل، انطلاقاً من وجهة نظرهم، نظاماً إشارياً تقوم فيه طبقات إشارات خاصة وكذلك الفن. إن الموضوعات المطروحة من قبل السيميوطيقا الشاملة لا تؤكدها تجارب سابقة ولا تدعمها الوقائع الفعلية.

في الفهم السليم لمكانة ودور الظواهر الإشارية في الأدب يمتلك أهمية جوهرية إيضاح الفروق بين النموذج والتعميم الفني المركّب وبين الإشارة الجمالية. ففي حين يعكس النموذج الفني المركب الواقع وسيروراته تعتبر الإشارة الجمالية أداة دلالة عليهما. ليس ثمة بين المواضيع والأفكار المحددة وبين الإشارة الجمالية أية تبعية سببية، فلعلاقتهما طابع اتفاقي. ينطوي التعميم الفني الكبير دوماً على كشف لجديد غير متوقع، أما الإشارة الجمالية فتتصل بظواهر وتصورات تتسم، إلى هذا الحد أو ذاك، بالثبات والرسوخ. وإذا كان النموذج الفني أو العمل الكبير يُسهم بشكل إيجابي، من خلال تجسيده للجديد الصاعد وكشفه للقديم المدْبر، في نسف التصورات المعتادة، المتعفنة، فإنّ الإشارة الجمالية تميل إلى ترسيخ العلاقات والتصورات المتشكلة قديماً. لكنها تقوم، عدا ذلك، في بعض الأحيان، كأداة دلالة على ظواهر وأفكار دينامية، تقدمية بطبيعتها.

تقوم الإشارات الجمالية بشكل واسع في الفن الميثولوجي، وكذلك في فن القرون الوسطى وفي الكلاسيكية. وأبدع الرومانتيكيون، والسنتمنتاليون – كالفنانين الكلاسيكيين – تعميمات فنية ضخمة، لكن يقوم في أعمالهم، في الغالب، لون خاص من الإشارات الجمالية. تناقض الواقعية باتجاهاتها الرائدة وبأفضل أعمالها السيرورات الإشارية في الفن. لكنها تبرز هنا أيضاً عندما يستعيض الفنان عن دراسة الحياة واكتشاف الجديد بتخطيطات ونماذج تمثيل رمزية ووهمية.

انتشرت الظواهر الإشارية بشكل واسع جداً في الفن البورجوازي الجماهيري المعاصر. فهنا تسود الإشارات الجمالية في شكل كليشهات. فتقوم على هذا الأساس منذ بضعة عقود سلاسل روايات الكابوي، الأعمال ذات المضمون البوليسي وأعمال أخرى يركز مؤلفوها بشكل خاص على العنف والشذوذ والحالات العصابية. تُطل السيرورات الإشارية، وإن في شكل آخر، بشكل جلي وقوي في الاتجاهات اللاواقعية المعاصرة للأدب والفن وبخاصة في السوريالية واللامعقول.

لمّا يزل في طور التكون التناول السيميوطيقي للظواهر الأدبية المختلف عن مبادئ السيميوطيقا الشاملة. ومن غير الممكن حتى الآن تصنيفه في عداد الاتجاهات الأساسية القائمة في علم الأدب. لكن، وعلى اعتبار أن هذا التناول في طور النشوء تحديداً، لذا يحتاج إلى اهتمام وإلى دعمٍ علمي واجتماعي. فمن الضروري معالجة معمقة لنظرية وميتودولوجيا الدراسة السيميوطيقية للأدب.

لكن الأمر لا يتعلق بهذا المجال المطروح فقط، بل وبالاتجاهات الأخرى لعلم الأدب. فمن أجل أن يسير تطور الدراسات في كل منها بشكل ناجع وناجح لابد من عمل منظم ومبرمج في مجالي النظرية والميتودولوجيا.

* * *

فهرس

الصفحة

مترجم الكتاب

الدكتور شوكت يوسف

يحمل درجتي ماجستير في علوم اللغة الروسية وآدابها ودكتوراه في فقه اللغة المقارن، عضو اتحاد الكتّاب العرب في سوريا، يجيد اللغتين الروسية والانكليزية ومن مواليد عام ١٩٤٧. عمل عضواً في لجنة القراءة في مديرية التأليف والترجمة (الهيئة العامة السورية للكتاب لاحقاً) في وزارة الثقافة في سوريا. نقل إلى العربية خلال الأربعين سنة الماضية عشرات الكتب في الأدب والسياسة والعلوم الاجتماعية منها: الإبداع والواقع، الأدب الإفريقي، المثقفون والتقدم الاجتماعي، ديناميّات السيرورة الديمقراطية والمجتمع المدني، من أجل عالم آخر، تاريخ الأدب الروسي...الخ.

الطبعة الثانية / ٢٠١٢م

عدد الطبع ١٠٠٠ نسخة


منتدى سور الأزبكية
WWW.BOOKS4ALL.NET



تصدى هذا الكتاب للموضوعات التالية:

قضايا علم الجمال المعاصر، التعميم الفني وأشكاله، حياة الأعمال الأدبية – وظيفتها وخصائصها الداخلية. هذا في القسم الأول منه.

أما القسم الثاني فكرسه المؤلف للأبحاث التالية:

السيميوطيقا والإبداع الفني، طبيعة الإشارة الجمالية، الأدب وتمثيل الواقع.

وعالج المؤلف في القسم الثالث موضوعي:

التحليل المنظومي للأدب، سبل الدراسة التاريخية للأدب.

ومع أن الكاتب ملتزم، إلا أن عمله بريء من التزمت، وتميز بالانفتاح والحصافة والعمق. ويبدو انفتاحه في أوضح صوره في الفصول التي عالج فيها النظريات الجديدة في الأدب من بنيوية ودلالية وسوى ذلك. فهو رغم صدوره في آرائه من مواقع الواقعية، استطاع أن يميز أوجه الإبداع في الاتجاهات والمدارس الأخرى، حتى في السريالية، واتجاهات النقد البنيوي والدلالي واللغوي. كما قدم بحثاً لامعاً ومقنعاً في التحليل المنظومي للأدب.

وأخيراً فإن القارئ سيجد نفسه أمام ناقد موسوعي متميز أحاط بموضوعه إحاطة كاملة، وحافظ على سوية رفيعة في النقاش مع وقفات لامعة عند الجزئيات والتفاصيل.





www.syrbook. gov.sy
E-mail: syrbook.dg@gmail.com
هاتف: ٢٣٢١١٦٤
مطابع الهيئة العامة السورية للكتاب - ٢٠١٢م

سعر النسخة ٢٤٠ ل.س أو ما يعادلها